

O ROMANCE ESTÁ MORRENDO?

Ference Fehér



Letura

53

or

13/IEL

AZ E TERRA



Leandro Konder

O ROMANCE ESTÁ MORRENDO?



PAZ E TERRA
Coleção Leitura

© 1974 by Ferenc Fehér

Editores responsáveis: Christine Röhrig

Produção gráfica: Katia Halbe

Capa: Isabel Carballo

Edição de texto: Patrícia Maria Silva de Assis

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS-RL

Fehér, Ferenc, 1928-

O romance está morrendo? : (contribuição à teoria do romance) /
Ferenc Fehér ; tradução de Eduardo Lima. — Rio de Janeiro : Paz e Terra,
1997.

— Coleção Leitura

1. Ficção — História e crítica. 2. Literatura — História e crítica.
I. Título. II. Título: Contribuição à teoria do romance. III. Série.

97-0970

CDD 809.3

CDU 82-3(091)

010797 030797

003398

EDITORA PAZ E TERRA S/A

Rua do Trunfo, 177

Santa Ifigênia, São Paulo, SP — CEP 01212-010

Tel.: (011) 223-6522

Rua Dias Ferreira, 417 — Loja Parte

22431-0580 — Rio de Janeiro — RJ

Tel.: (021) 259-8946

Conselho Editorial

Celso Furtado

Fernando Gasparian

Modesto Carone

Roberto Schwarz

Rosa Freire D'Aguar

1997

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

CM0019021B-9

pedido 302150

SUMÁRIO

1. Introdução — Uma nova teoria do romance 7
2. O romance está morrendo? (contribuição à teoria
do romance) 27

UNIDADE: LEL

N.º CHAMADA 801 953

V

EX

TOMBO/BC 532413

TOMBO/IEL 86991

PROC. 20272/02

C ☐ D ☒

PREÇO 3,00

DATA 11-09-02

N.º CPD

INTRODUÇÃO

UMA NOVA TEORIA DO ROMANCE

LEANDRO KONDER

Este ensaio de Ferenc Fehér se desenvolve em firme polémica com a *Teoria do Romance*, obra publicada por Georg Lukács em 1916, no *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (II, pp. 225-71 e 390-431).

Quando escreveu a *Teoria do Romance*, durante a guerra europeia de 1914-18, Lukács se achava numa situação muito especial. Sua coletânea de ensaios *A Alma e as Formas*, publicada em alemão em 1911, tornara-o conhecido e admirado nos meios cultos de toda a Europa. Um ano após a publicação do livro, entretanto, Lukács já tinha mudado sua perspectiva filosófica e encarava como "inteiramente estranhos" a ele os ensaios que lhe haviam valido a fama.

As categorias que Lukács usava em *A Alma e as Formas* se moviam dentro dos limites da filosofia neokantiana, então hegemônica nas principais universidades alemãs. Servindo-se delas, o filósofo húngaro analisava os problemas da forma artística sem chegar a reconhecer uma relação profunda entre esses problemas e os problemas histórico-sociais, em geral.

A guerra de 14 obrigou Lukács a refletir mais radicalmente sobre a história, e ele passou de uma perspectiva kantiana a uma perspectiva hegeliana. A assimilação do pensamento de Hegel, contudo, se fez num quadro filosófico marcado pela influência de Emil Lask, Wilhelm Dilthey, Georg Simmel e Max Weber. E os temas e inclinações das "ciências do espírito" se inseriam, além disso, num clima extremamente amargurado e pessimista, cuja expressão acolhia timbres kierkega ardianos.

Foi o próprio Lukács quem submeteu essa salada ideológica a uma paciente análise autocrítica, num texto de 1962: um prefácio escrito para a reedição de sua velha *Teoria do Romance*.

A autocrítica escrita por Lukács em 1962 é bastante objetiva e serena. Depois de tantos anos, não havia sentido em condenações apaixonadas ou em advertências enfáticas, mesmo porque o livro já tinha feito carreira e pertencera à história. Lukács rememorou as circunstâncias em que o escrevera, reconstituiu as contradições em que se debatia o seu pensamento e sua posição diante da guerra: a guerra lhe parecia a consequência natural e trágica de um tipo de civilização abominável. A vitória do império alemão era um pesadelo, mas a vitória dos ingleses e franceses não resolveria coisa alguma, pensava ele.

A hipótese de uma solução de tipo socialista já se apresentara a ele, mas fora afastada como inviável. Num

artigo publicado na revista *Renaissance*, em 1910 "Esztrékai Kultúra", Lukács escreveu: "parece que o socialismo não possui aquela força capaz de mobilizar por inteiro a alma das pessoas, aquela força que o cristianismo primitivo teve".

Foi, portanto, com o espírito carregado de sombrias apreensões que Lukács se dispôs a examinar os problemas do romance, esse gênero literário tão ligado à história moderna.

A primeira forma definida de romance que ele encontra na história da moderna literatura ocidental é o romance do idealismo abstrato: o *Dom Quixote*. Não é casual que o gênero tenha surgido juntamente com a burguesia e com o início do processo de mercantilização da vida, com a redução de todos os valores à quantificação do dinheiro; nem é casual que seu primeiro grande êxito se dê no começo do período em que o Deus cristão abandona o mundo. A estrutura do romance — tal como ela parece, já maduramente caracterizada no *Dom Quixote* — se funda na trajetória de um indivíduo problemático e num mundo contingente.

"Quando o indivíduo não é problemático — escrevia Lukács — seus fins lhe estão dados numa evidência imediata e o mundo cujo edifício foi construído por tais fins pode-lhe opor dificuldades e colocar obstáculos no caminho da realização dos fins, mas nunca ameaçará o indivíduo com um sério perigo interior. O perigo só aparece a

partir do momento em que o mundo exterior perdeu o contato com as idéias, a partir do momento em que essas idéias se tornam no homem fatos psíquicos subjetivos, isto é, ideais".

Na Grécia dos tempos de Homero isso não ocorria, o mundo era imenso, porém o homem nele se sentia em casa, sua solidão nunca era completa, pois ele tinha sem- pre os deuses como companheiros de viagem. Durante a Idade Média, igualmente, a situação admitia o florescimento da epopéia como gênero (daí os romances de cavalaria). Na sociedade moderna, contudo, ser homem é ser solitário, não há mais totalidade espontânea possível para o ser, já que a totalidade do ser só é possível onde as formas da vida são pura e simplesmente tomadas de consciência, e não formas coercitivas.

O romance do idealismo abstrato — cujo modelo mais alto Lukács via no *Dom Quixote* — assinala a mudança. Na medida em que a mudança se aprofunda e as novas condições se instalam de modo mais sólido, desenvolve-se um segundo tipo de romance: o do romantismo da desilusão.

Dom Quixote se movia com base num *a priori* abstrato diante da vida. Os romances do século XIX prescindem desse *a priori* abstrato e se fundam em outro tipo de adaptação: seus heróis não partem para a ativa correção do mundo, limitam-se a sofrer em decorrência do fato de que a alma deles é mais ampla do que os destinos que o

mundo pode lhes oferecer. Perde-se, então, toda e qualquer simbolização épica, a forma se dissolve em uma sucção nebulosa de estados d'alma, a fábula cede lugar à análise psicológica. O ponto alto dessa segunda espécie de romance seria — segundo o Lukács de 1916 — a *Educação Sentimental* de Flaubert.

Goethe teria tentado uma síntese dos dois modelos, algo que não estivesse tão abstratamente dirigido para a ação, nem a interiorizasse a ponto de reduzi-la à contemplação: o romance de educação (cujo exemplo é o *Wilhelm Meister*).

Tolstoi também procurou superar o impasse em que se achava o romance e chegou em alguns momentos a se aproximar daquilo que poderia vir a ser uma nova epopéia, mas, de maneira geral, sua obra participa da crise do romance, aparece como um sintoma dela. Lukács abria uma única exceção para Dostoiévski, mas advertia imediatamente que, a seu ver, "na verdade Dostoiévski não escreveu romances", embora a forma especialíssima dos escritos do autor russo precisasse ser estudada à parte e o estudo dela não coubesse no plano do livro.

De modo que a *Teoria do Romance* concluía mesmo pela morte do romance como tal: "a evolução não superou o tipo do romance da desilusão e a literatura mais recente não revela qualquer virtualidade essencialmente criadora, capaz de engendrar tipos novos; ela se reduz a um ecletismo

de epígonos, que barateia antigas estruturas e só parece ter forças produtivas nos domínios formalmente inessenciais do lirismo e da psicologia”.

Depois da publicação da *Teoria do Romance*, muita coisa aconteceu. A Revolução Russa de 1917 estimulou a luta revolucionária em toda a Europa e deu novo alento ao socialismo: Lukács se empenhou a fundo na política e veio participar do governo de Bela Kun na Hungria. Em sua atividade, ele deixou para trás não só o estrado de espírito em que escrevera o livro mas também as categorias de que se servira em sua análise.

Mas a vida de um livro não acompanha a vida de seu autor. Lukács não acreditava mais no que escrevera e, no entanto, a *Teoria do Romance* se recusava a morrer. Ao contrário, alguns fatos novos pareciam até fortalecer sua conclusão negativa.

Em Proust, o movimento de subjetivação do tempo, característico da segunda metade da *Educação Sentimental*, veio a radicalizar-se num nível surpreendente. E em Joyce, por fim, com o *Ulysses* (1922), o tempo cede lugar ao espaço: transformando a técnica do monólogo interior em fundamento estrutural do seu trabalho, Joyce lhe conferiu uma organização não mais épica e sim *arquitetônica*, de todo indiferente ao tempo histórico-real.

Ulysses, como se sabe, é um livro imenso no qual não acontece nada de essencial, a vida dos personagens não sofre qualquer mudança significativa no curso do único dia a que está confinada a ação.

Criou-se para o romance, aparentemente, uma situação insustentável. De um lado, a crítica conservadora, que via no romance, apesar de toda a grandeza das obras de Balzac, Stendhal, Tolstoi, Dostoiévski etc., uma mera “frivolidade” (por exemplo, o filólogo Karl Vossler). De outro lado, autores ditos “de vanguarda” chegavam à conclusão de que o romance, nascido com a burguesia, poderia ser levado a morrer com ela e teria assim morte ignominiosa, a não ser que lhe fosse imposta uma transformação drástica (como a que Joyce lhe impusera), de modo que *ele praticamente deixaria de existir como tal*, em qualquer hipótese.

Depois da guerra de 1939-45, houve nova investida do “vanguardismo” estético contra o romance. Precioso apoio teórico lhe foi trazido por Theodor Wieselund Adorno, filósofo e sociólogo da escola de Frankfurt, de quem o velho Lukács disse que, tal como ele mesmo havia feito em sua mocidade, combinava “uma ética de esquerda a uma epistemologia de direita”. Em uma de suas *Notas sobre Literatura*, Adorno observou que a situação que se acha atualmente o romance é “uma situação paradoxal: não é mais possível fazer-se uma narração, e no entran-

to a forma do romance a exige". As bases da atitude assumida pelo narrador se acham, segundo Adorno, destruídas pelas condições com que nos defrontamos hoje. Com a administração generalizada levada a cabo pelo neocapitalismo, com a manipulação das condutas humanas, a pretensão de refletir a realidade acaba resultando num acumuliamento com o poder, na medida em que não pode passar, de reprodução da mera "fachada" do real. Impõe-se ao escritor, portanto, a renúncia ao ponto de vista "privilegiado" do narrador. A expressão literária mais autêntica do mundo contemporâneo estaria, assim, precisamente nos "criptogramas épicos" de Joyce.

A evidência das infâmias cometidas por Stalin ainda agravou a perplexidade da *intelligentia* ocidental de esquerda, como se já não lhe bastassem as dificuldades trazidas pela manipulação neocapitalista. As decepções impuseram repensamentos dolorosos, abriram caminho para dúvidas capazes de se aprofundarem ilimitadamente. Todas as conquistas do *realismo* se tornaram subitamente suspeitas, pois poderiam afinal estar viciadas por uma trágica *ingenuidade*. Nathalie Sarraute teorizou, então, sobre a "era da suspeita," (tal como o jovem Lukács, na época da *Teoria do Romance*, não enxergando solução para os impasses da cultura ocidental, lembrou-se de Fichte e teorizara sobre a "era da plena culpabilidade").

Sob o signo da "era da suspeita", floresceu na França o *nouveau roman*, que também foi chamado, com mais propriedade, "anti-romance".

Lucien Goldmann tentou dar ao novo produto uma cobertura teórica de sabor marxista e afirmou que, com a transformação da economia capitalista liberal-competitiva na economia auto-regulada-dos trustes e cartéis, com o apagamento do indivíduo num todo reificado que não lhe deixa margem para qualquer iniciativa pessoal, era inevitável o desaparecimento do "herói problemático" e, com ele, o desaparecimento do romance como tal.

Em 1964, os campeões do "anti-romance" foram a Leningrado conversar com críticos e escritores soviéticos. Teriam os marxistas soviéticos a mesma posição do marxista Goldmann? Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Bernard Pingaud verificaram que não. Os soviéticos se mantinham apegados à forma do romance: defendiam-na, porém, em termos algo ingênuos, às vezes, sentimentais.

Vassili Aksionov, por exemplo, negou que houvesse crise do romance na URSS e apresentou como prova da sua afirmação a diversidade de tipos de romance que vem sendo publicados lá: "o romance psicológico, a prosa concisa, as montagens curiosas" etc. Precárias categorias estéticas... Na conclusão de seu pronunciamento, no encontro de Leningrado, Aksionov disse que "ficaria contente" se nos seus romances pudesse ajudar a humanidade na luta pela

paz mundial, coisa que depõe em favor de sua integridade moral, mas não basta para fundamentar eficazmente sua posição teórica.

Também Daniel Granin (outro soviético) encerrou seu discurso — uma profissão de fé na ciência — exprimindo um nobre anseio subjetivo, que porém não transcendia da forma de anseio: "Sonho com romances que obrigarão as Pessoas a pensar!" E Leonid Leonov, insurgindo-se (com razão) contra a desumanidade da arte "vanguardista", concluía por uma abordagem bastante superficial das relações entre a forma e o conteúdo na arte, dizendo: "Não é a garrafa que importa, mas o vinho que nós — escritores — colocamos nela". Que significa isso? Será o romance uma "garrafa" que comporta indiferentemente qualquer vinho? Então por que a garrafa explodiu quando Joyce lhe derramou o *Ulysses* adentro?

Mas nem tudo se desenvolveu no sentido de confirmar a conclusão drasticamente negativa da *Teoria do Romance*, de 1916 para cá. Apesar do *Ulysses*, apesar do empenho das sucessivas ondas "vanguardistas", apesar de Adorno e Goldmann, apesar do "anti-romance" e apesar das debilidades dos defensores do romance, o gênero sobreviveu.

A primeira evidência dessa sobrevivência poderia ser apontada no fato de que o público continua comprando os

romances que saem; e compra-os cada vez mais, e os lê com interesse cada vez maior. A isso, porém, um sociólogo da escola adormiana, desses que tendem a acreditar que a manipulação é onipotente, poderia objetar que o público poderia estar consumindo "digestivamente" um gênero morto, iludido pela "indústria cultural".

Todavia, há outra manifestação da sobrevivência do romance e ela está no fato de que, mesmo em condições extremamente difíceis, o gênero *soube se renovar e produzir frutos de alto nível sem se negar a si mesmo, sem renegar seus princípios essenciais*.

Um dos equívocos teóricos fundamentais do "vanguardismo" estético está em imaginar que nas posições de enfática ruptura com a experiência conquistada no passado, pela arte, reside o germe de uma fecunda inovação. Maliciosamente, os "vanguardistas" pretendem corresponder, no "radicalismo" de suas proposições, às verdadeiras vanguardas revolucionárias da política. No entanto, a vanguarda política da revolução é obrigada à dureza do combate pela dureza da resistência (ligada a interesses de classe muito diretos), ao passo que, no plano das formas artísticas, a cristalização conservadora conta com defensores acadêmicos menos poderosos, mais mal armados. Assim, a negação das estruturas tem, na arte, um papel menor do que na política.

Por outro lado, um grande criador estético não pode produzir obras à altura do seu talento (ou do seu gênio) sem *innovar*. A criação estética exige o novo, ninguém alcança resultados dignos de nota pela imitação do que já se fez antes. Quando Lukács apontava o *exemplo* dos grandes romancistas do século XIX, não os indicava como *modelos*. (No fim da vida, cansado de ouvir semelhante acusação — de se ater aos “modelos” do século passado —, o crítico húngaro respondia com bom humor: “se eu apontar às pessoas o exemplo de Sócrates e lhes recomendar que tenham caráter, será que vão achar que eu quero que elas imitem os gestos do filósofo?”)

Entre os romances mais profundamente inovadores do período situado entre as duas guerras européias deste século se acham *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, *O Don Tranquilo* de Choloikov e *A Condição Humana* de André Malraux. Prolongando a tradição romanesca, reavivando os princípios do romance, eles *renovavam o gênero e o enriqueceram*.

Depois da guerra de 1939-45, enfrentando a tempestade dos que forcejam por enterrá-lo, o romance — como tal — renovou-se profundamente e sobreviveu, igualmente por intermédio do *Doktor Faustus*, outra obra-prima de Thomas Mann.

Também aqui na América as últimas décadas têm sido pródigas em romances dignos do maior interesse. Já não

falo dos romances norte-americanos de repercussão mundial, já não falo, por exemplo, de *Set this House on Fire*, esse admirável romance de William Styron, tão *novo* e ao mesmo tempo tão *romance*: refiro-me a uma realidade ainda mais próxima de nós, à esplêndida explosão do romance latino-americano.

Formados geralmente sob a influência do “vanguardismo” europeu ou norte-americano, eis que os romancistas da América Latina se agitam e trazem a literatura de vanguarda para uma crise fecunda, magnífica. Independentemente do juízo de valor que se possa formular acerca de cada uma das obras de Júlio Cortázar, de Gabriel García Márquez, de Mário Vargas Llosa, de Manuel Puig e outros, cumpre reconhecer neles um reavivamento, ainda que contraditório, do romance.

A pobreza do naturalismo e a estreiteza do regionalismo se contrapõem à assimilação superficial, alienada, “cosmopolita”, dos modismos europeus. Agora, contudo, a situação mudou. Como escreveu Carlos Fuentes, “o escritor latino-americano deixa de ser um ente pitoresco e regional para situar-se ante a condição humana”. (Como brasileiros, podemos nos orgulhar do pioneirismo de Graciliano Ramos. Em meio ao ciclo do romance nordestino, o velho Graça já tinha — sozinho — sabido se situar assim, “ante a condição humana.”)

Poder-se-ia pensar, talvez que a melhor maneira de refutar a tese da *morte do romance* seria exatamente essa: indicar os romances que estão surgindo e "deixar falar os fatos". Mas, a partir de um certo nível de generalização, os fatos já não conseguem falar por si mesmos. A avaliação dos romances e das tendências que neles se manifestam está sujeita a controvérsias. Formulações teóricas bem definidas tornam-se absolutamente necessárias.

O que é que devemos considerar *essencial* na estrutura do romance? O que é que caracteriza o gênero?

Em 1916, Lukács elaborou uma concepção e coerente e precisa do romance, aplicou-a à crítica de alguns tipos ou variantes e chegou à conclusão de que o gênero estava chegando ao fim. Depois, abandonou sua teoria. Na atividade de crítico literário que desenvolveu após a conversão ao marxismo, passou a encantar o romance em termos diversos dos da sua análise de 1916. Não chegou, entretanto, a elaborar uma nova teoria do romance, tarefa que, segundo lhe parecia, pressupunha a elaboração dos princípios de uma estética fundada na teoria materialista do reflexo. No prefácio que escreveu para a edição inglesa do *Romance Histórico*, explicou que, a seu ver, "nenhuma teoria marxista séria de um determinado gênero literário é possível sem o esforço da aplicação da teoria materialista-dialética do reflexo ao problema da diferenciação dos gêneros".

Em 1963, Lukács publicou a primeira parte de sua monumental *Estética*. Provavelmente na continuação da obra — definidos os pressupostos da diferenciação dos gêneros — ele voltaria a abordar a questão da estrutura do romance em especial. Mas a *Estética* ficou incompleta. Ocupado, em seus últimos anos, com a redação de uma *Ontologia do Ser Social*, o filósofo, afinal, morreu antes de terminar ambas as obras.

Pouco antes de morrer, porém, Lukács publicou no *Times Literary Supplement* um artigo intitulado "The Development of a Budapest School", no qual dizia que não estava sozinho, que ele era apenas o mais conhecido de um grupo de intelectuais húngaros dedicados à promoção do "renascimento do marxismo". Entre os membros do grupo, Lukács destacava Agnes Heller, Gyorgy Márkus, Mirály Vajda e o autor do ensaio que se segue: Ferenc Fehér.

Sobre Fehér, Lukács dizia o seguinte: "O estudo de Ferenc Fehér sobre Dostoiévski, ainda inédito, traça um quadro original e convincente da estrutura dinâmica da sociedade russa na segunda metade do século XIX, baseando-se inclusive em observações de Marx que tinham ficado esquecidas, mas apoiado sobretudo num profundo conhecimento do material literário. Ao mesmo tempo, para desenvolver sua crítica, Fehér foi levado a propor uma nova teoria marxista do romance. Seu livro é mais do que um ensaio acadêmico sobre uma questão de história da literatura

tura, pois envolve uma polémica apaixonada contra o moderno culto individualista do indivíduo”.

Fica melhor esclarecida, então, a relação de Ferenc Fehér com a *Teoria do Romance* e com Lukács. Tal como Lukács, Fehér é um crítico apaixonado pela obra de Dostoiévski. Só que, ao contrário do Lukács de 1916, ele não aceitou a idéia de que os livros de Dostoiévski não eram romances. Para comprovar que eram romances, de fato, entrou em polémica com o livro juvenil de Lukács, apoiando no Lukács da maturidade (com o qual tem algumas divergências) e apoiado especialmente em sua própria reflexão.

Fehér foi levado a um esforço extraordinário no sentido de determinar com o devido rigor teórico o que é um romance. E foi levado a propor — como escreveu Lukács — uma nova teoria marxista do romance.

Com o trabalho de Fehér, estamos em condições de compreender, efetivamente, por que o romance não está para morrer. O romance — observa Fehér — não é um gênero problemático e sim um gênero ambivalente. Num determinado nível, ele expressa a sociedade burguesa, com a qual nasceu e se desenvolveu. Em outro nível mais profundo, entretanto, o romance como gênero expressa a sociedade “puramente social”, a superação das barreiras naturais e dos “laços de sangue”, a radical socialização da vida e a generalização do caráter alternativo com que a ati-

vidade teleológica se apresenta aos olhos do sujeito consciente que a realiza.

Semelhante ponto de vista já tinha sido formulado, antes de Fehér, pelo Lukács da maturidade. Em seu exame da correspondência de Goethe e Schiller, por exemplo, num ensaio dos anos 30, Lukács observou que tanto Schiller como o próprio Goethe se equivocavam ao comparar o *Wilhelm Meister* com a *Odisséia*, lamentando que a obra goethiana deixasse de apresentar as características de solidiez da obra homérica. Presos a uma concepção teórica superada, os dois escritores alemães ainda encaravam como “defeitos” do romance — segundo Lukács — as peculiaridades que haviam de tornar vitorioso o novo gênero.

Fehér explicitou melhor o *might* lukaciano, elaborou mais detidamente a idéia, conferindo-lhe maior alcance teórico. E foi seguramente esse avanço por ele realizado que lhe valeu o incentivo e o entusiasmo do mestre que morria.

O ROMANCE ESTÁ MORRENDO?

(CONTRIBUIÇÃO À
TEORIA DO ROMANCE)

O século XIX é, por um lado, o período de triunfo do romance, durante o qual a "epopeia burguesa" afasta irresistivelmente de seu caminho todos seus concorrentes vetustos; por outro lado, não só as experiências de *atelier* se renovam incansavelmente para ressuscitar a poesia épica, um gênero não-romanesco; como também o julgamento artístico (frequentemente até mesmo a apreciação de *grandes romancistas*) se apresenta profundamente impregnado de dúvidas e desconfianças frente ao gênero novo que se impõe cada vez mais. Procura-se e sonda-se sem descanso as matérias épicas que se apresentam no seio do mundo moderno; é assim que Frank Norris se convence de tê-las descoberto no *Wild West* americano. A medida *standard* da crítica dos romances de Tolstoi é compará-los à epopeia, e o romancista russo julga isto bastante elogioso pois as obras épicas que — a exemplo de Hegel — ele considera como as mais preciosas são as narrativas atribuídas a Homero e o Antigo Testamento. É *Die Theorie des Romans*, esta obra de Georg Lukács que aparece nos momentos do "verdadeiro fim" do século XIX, entre os horrores da catástrofe da grande

guerra, que resolve o enigma do período. É *Die Theorie des Romans*, que extrai, com mais clareza, todas as consequências — mais tarde tornadas manifestas — da filosofia da história e da estética nas hesitações espirituais da época de Goethe, Schiller e Hegel. Aquele ensaio parte do confronto, sem compromisso algum e baseado numa hierarquia de valores da epopéia e do romance, do período da epopéia e da sociedade burguesa moderna; as conclusões a que chega são, sem dúvida, a favor da primeira. Isto faz, naturalmente, que ultrapasse o período clássico num sentido mais que problemático: transforma a defesa — assumida por meio de contradições — da idéia de progresso em um anticapitalismo abertamente romântico que, entretanto, compreende, ao mesmo tempo, um traço especificamente revolucionário; são, com efeito, estas páginas de Lukács que fazem a redescoberta da idéia de alienação e a reincorporam, após um período de quase três quartos de século de esquecimento, à filosofia européia. A tese de partida — ao mesmo tempo estética e de filosofia da história — desta obra é que o período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopéia, o romance. A medida de valores, a base de referência, é uma mistura filosófica inteiramente única em seu gênero, realizada a partir da “*Lebensphilosophie*” e do sistema de Hegel, e que, de modo muito particular, cateia em direção àquilo que, setenta anos

antes, Marx tinha qualificado com o termo de “essência humana” e que o autor dessa teoria do romance só iria conhecer duas décadas mais tarde. O período da epopéia é caracterizado por sua *segurança*, quando *vida e essência eram noções idênticas*;¹ do mesmo modo, o universo épico é homogêneo, as relações e os produtos do homem são tão substanciais quanto sua personalidade;² a forma do romance, ao contrário, é a expressão de um isolamento transcendental;³ o romance é a epopéia de uma época para a qual a totalidade (e, corolariamente a homogeneidade reinante no mundo, a substancialidade humana, a relação substancial entre o homem e seus produtos) não passa de problema e aspiração.⁴ O romance é, portanto, *problemático* em duplo sentido, pois exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua época (em relação à medida de valores precedente) e porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda a sua construção representam uma tarefa não resolvida (segundo Lukács, insolúvel); logo, um problema. O olhar de juiz intrínseco que, entre o *Dom Quixote* e a *Educação Sentimental*, quase não descobre soluções canônicas, não é aquele da cabeça de Medusa do rigorismo crítico, mas o resultado

1. Lukács, G., *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, 1965, p. 23.

2. Op. cit., p. 26.

3. Op. cit., p. 35.

4. Op. cit., p. 53.

da aplicação sem falhas do ponto de vista da filosofia, da história evocada mais acima. É precisamente por causa das consequências tiradas sem hesitação que *Die Theorie des Romans* é uma obra clássica. A posteridade pode re-
por em questão não somente sua concepção fundamen-
tal, mas também cada um dos seus julgamentos de valor,
cada uma de suas hierarquizações, mas não poderíamos
negar que foi unicamente este ensaio que formulou, indo
até o coração da questão, a má consciência latente e a se-
trair a cada instante da civilização burguesa diante de
uma formação artística que é, justamente, o fruto da socie-
dade burguesa.

Contudo, é por isso que a tomada de posição do pre-
sente estudo difere das concepções fundamentais da obra de
Lukács. Uma situação específica e paradoxal se desenha aí
de modo imediato. O romance é um gênero problemático,
decreta a teoria lukacsiana do romance, porque o mundo
que o criou é "problemático" no conjunto de suas estru-
turas. Esta opinião corresponde perfeitamente àquela oposi-
ção que, desde o começo do século XIX, considerava com
resignação ou raiva a existência capitalista em vias de se
desenvolver e suas formas culturais, sem ser capaz, no en-
tanto, de furar o círculo das questões colocadas à maneira
burguesa. Discutir, a partir de uma posição marxista, o ca-
ráter problemático da existência burguesa e de suas formas
culturais parece, efetivamente, paradoxal. Mas, evidente-

mente, a aspiração que rege nossa análise não é a de desco-
brir harmonia e "substancialidade" onde as sondagens de
Lukács revelaram toda uma série de dilemas extremamente
graves: é a *medida* deles que devemos modificar.

O romance é problemático: este enunciado signifi-
ca que, na história, existe uma medida do não-proble-
mático e que esta se origina — mesmo no caso de uma
aspiração utópica — do passado. Ainda que não seja pos-
sível colocar Goethe, Schiller, Hegel e Lukács numa
mesma categoria romântica, encontramos um *modelo co-
mum* em todos os observadores céticos do romance e em
todos os críticos que lhe são hostis: a idealização do
mundo comunitário isento de transmissões, orgânico e
homogêneo — que estava na fonte do gênero "perfeito",
a epopéia. As tomadas de posição que aí se inscrevem
podem ser diametralmente diferentes, tanto quanto as
tentativas de sua localização no espaço e no tempo: sa-
bemos que nenhuma grande figura do classicismo alemão
acreditou na possibilidade de sua revivescência, e a obra
de Lukács não passa igualmente de uma elegia de seu
desaparecimento definitivo; sabemos que os diversos
períodos crêem reconhecer as raízes da perfeição épica na
"pólis" da Antigüidade ou nos séculos heróicos dos
germanos, dos povos do Oriente, dos franceses. Mas, na
base do cânone artístico, encontramos sempre uma con-
frontação social. É o velho problema que se manifesta de

modo repetido: a proclamação da supremacia da comunidade integrante face à sociedade não-comunitária.

Este ponto de vista não é estranho a Marx: sua célebre frase está relacionada precisamente com a epopéia homérica e tem expressamente um *acento de valor*, pois fala de um “modelo inigualável”, do qual indica, aliás, a base humana: a idade da infância “normal” da humanidade. Mas a concepção de filosofia da história própria a Marx concretiza eminentemente esse modelo. De um lado interpreta racionalmente a “normalidade” exemplar em questão nas categorias de “essência humana”, enquanto dinamismo da história, dinamismo dado desde o começo da sociedade humana, mas cujo desenvolvimento completo só se realizará com a liquidação da alienação, quando cada elemento constitutivo desse movimento será — em princípio — assimilável a cada indivíduo. Graças a isso, o cânone humano e artístico não flutuará mais, modelo criado pela razão, acima da história, mas se tornará, integralmente, produto da história. Por outro lado, embora conservando o caráter alternativo da história, Marx é “evolucionista”, na medida em que considera toda série evolutiva como suporte de valores que desenvolve as “forças do gênero”, enriquece portanto o domínio realizado da “essência humana”, mesmo quando liquida esferas e objetivações har-

moniosas anteriores que poderiam ser com todo direito consideradas como prefiguração da essência humana realizada (pelo menos realizada no interior da esfera limitada). Assim, para Marx, na evolução da Grécia antiga, a epopéia e a tragédia que foram os frutos dela permanecem modelos inigualáveis, uma vez que realizam, na intenção dos indivíduos livres da “plenitude limitada”, a “substancialidade” (a possibilidade de assimilação dos elementos históricos elaborados da “essência humana”); mas, por outro lado, considera metodologicamente inaceitável que a “pólis” e suas formas culturais sejam colocadas como não-problemáticas, na hierarquia de valores, acima do progresso humano ulterior.

A seguir, desejamos tirar as conclusões, no que tange ao romance enquanto gênero, desse duplo ponto de vista, e é sobre esta base que rejeitamos o contraste de valores de *Die Theorie des Romans*. E podemos resumir deste modo a constatação final antecipada de nossa análise: com sua “informidade”, seu “prosaísmo”, seu caráter não-canônico, o romance não ocupa um lugar inferior nesta escala de valores das formas artísticas estabelecida a propósito da substancialidade humana. Não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão “adequada” de sua época, que serve à auto-expressão da sociedade burguesa com meios de que a epopéia do tipo antigo não dispunha, pois isto seria limitar-nos a uma resposta digna do

relativismo sociológico. Não há dúvida alguma de que Ranke não tinha razão: todas as épocas não são igualmente próximas de Deus. Pelo contrário, o que é especificamente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta, na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida "puramente sociais", que então não são mais, doravante, "naturais". Toda a "informidade", todo o caráter "prosaico" do romance, apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes. Deste modo, o romance exprime uma etapa de emancipação do homem não somente em seu "conteúdo", isto é, nas noções coletivas estruturadas por suas categorias, mas também em seu "continente", a forma. Essa forma do romance não poderia aparecer sem o surgimento das categorias de sociedade "puramente social"; ora, o nascimento desta sociedade significa um enriquecimento, mesmo levando em conta sua evolução desigual.

O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendamos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo

da construção específica de uma "sociedade social" *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie. No começo da expansão estrutural da forma do romance, essa diferenciação não apresentava nenhuma importância particular: enquanto a sociedade puramente social estava em luta com o feudalismo como representante de uma formação quase natural e com as comunidades "naturais" patriarcais e limitadas, enquanto a possibilidade de uma *outra* sociedade puramente social não surgia ainda no horizonte, suas categorias em vias de nascer não perturbavam a nova forma que se desenvolvia vitoriosamente. Mas a implantação e a consolidação do capitalismo esclareceu o fato de que esta sociedade não é o último estágio da emancipação do homem e tornou manifesto o conflito entre a sociedade burguesa e a sociedade "humana". Foi esta confrontação que tornou possível pela primeira vez considerar certas especificidades fundamentais da forma do romance como prejudiciais à qualidade "propriamente dita" do homem, e designá-las com uma desconfiança crescente; foi então que se veio a compreender que a ingênua segurança com que o gênero bastardo saído da esteira da epopéia tomava posse do universo era a segurança da emancipação burguesa que, liberada da pressão de seus adversários, se transformava em suficiência de burgueses bem-postos. A produção romanesca média da sociedade burguesa tor-

nada realidade restremunha de modo satisfatório essa metamorfose. A expressão "isolamento transcendental", a propósito do romance, é extremamente pertinente, na medida em que este mesmo movimento social que desenvolveu suas estruturas formais, que as impôs frente a formas culturais mais antigas, mais tradicionais, torna cada vez menos possível — na proporção de sua universalização — sua realização num nível mais elevado, mais rico em valores. A perda de fé do escritor na evidência forma-estrutural dá o sinal de crise do romance. Para evitar qualquer mal-entendido, sublinhemos que não queremos fazer de modo algum que a modificação de um comportamento subjetivo é *causa* da crise. Quando Marx observa que o capitalismo é hostil a certos ramos da produção intelectual, sobretudo à poesia, ele faz alusão, de um lado, ao fetichismo sempre crescente que torna cada vez mais difícil, ao artista, a penetração da totalidade; e, por outro lado, alude a esse vazio humano que sobrevém na maior parte dos receptores, por causa da materialidade brutal da civilização.

Mas o contrário desta idéia é também válido: toda arte verdadeira, aspirando à substância humana, deve se colocar em pé de guerra com o capitalismo. No caso do romance, isto significa a tomada de consciência da ambivalência mencionada (mas sempre no contexto dado da ideologia do autor), e, portanto, o esforço para desagregar a forma artística original que se desenvolve simultanea-

mente a partir do dinamismo capitalista e para substituí-la por uma outra que convenha melhor aos aspectos — presumíveis ou efetivos — da emancipação humana. Na maioria dos casos, a crise conduziu a um impasse acompanhado por uma transformação perfeitamente amorfa da forma original; em outros alimentou iniciativas que representaram, conjuntamente, a recriação específica de várias possibilidades antigas da forma e inovações indo além do gênero épico da primeira "sociedade social". Tudo isto obriga a análise geral do romance enquanto forma épica nova e em igualdade com a epopéia a conduzir uma luta "sobre dois fronts". Primeiramente, mediante uma incessante confrontação com a epopéia, deve demonstrar este *arvécimo de emancipação* que o romance trouxe consigo, abandonando a exclusividade, a simetria formal da epopéia; em seguida, deve assinalar permanentemente a ambivalência, a aspiração à independência destes elementos que, no quadro do fenômeno social burguês, não podem mais atingir uma realização artística de alto nível. Assim, estamos em posição capaz de justificar ao mesmo tempo a fonte cem por cento burguesa do romance e sua dinâmica transcendendo sua origem, a sociedade burguesa.

De acordo com o fato de o romance ter nascido da sociedade sem comunidade, sua estrutura do mundo tam-

bém não é comunitária (não é substancial segundo o termo utilizado por *Die Theorie des Romans*): a dualidade do *Eu e do mundo exterior reina soberana*. O que significa que nem o indivíduo personifica diretamente os poderes dominantes da esfera da existência focalizada, nem as próprias objetivações do herói do romance lhe são diretamente dadas, assimiláveis, utilizáveis. Esta circunstância suscita dilemas, mas não uma "problemática" *a priori*. Muito pelo contrário: como acontece, em geral, com toda materialidade nascente, a situação de base impregnada de materialidade que encontra sua expressão no romance fornecerá, no início, um *élan* incomparável à pintura épica e revelará possibilidades ainda desconhecidas da época. E isso sob dois aspectos, também. Primeiro: a tendência "natural" do herói do romance é esta empresa, inimaginável na epopéia, de *contruir*, para seu uso, um universo — universo ilusório ou real. É com toda a razão que Lukács insiste sobre o fato de que a segurança interior do herói vem sobretudo de sua identificação com seu mundo, de sua unidade homogênea com este, ainda que os heróis sejam "guiados" pelo caminho traçado em sua intenção. Este controle divino vivifica (no sentido hegeliano do termo) todas as ações desses heróis governados, mas exclui, em princípio, qualquer possibilidade de transgredir os limites de seu mundo, de transformá-lo, recriá-lo etc. A

*Gottverlassenheit*⁵ do herói do romance, idéia que *Die Theorie des Romans* enuncia com insistência-desesperada, não comportou no início o menor traço de desesperança. A segurança com que a produção burguesa se lança na edificação, célula por célula, sobre as ruínas pitorescas do passado, de seu próprio mundo, esta segurança impregna também os heróis dos primeiros romances. No começo, mesmo a situação em que o mundo a edificar é *a priori* ilusório não suscita, desilusão. *Don Quixote* é o primeiro *romance* por que seu herói está de posse dessa liberdade em princípio inimaginável na epopéia que lhe permite, no centro mesmo da experiência efetiva, e se insurgindo (não se trata portanto de uma evasão para as ilhas feéricas da imaginação), opor-lhe uma outra experiência apenas imaginada, apenas potencial. Se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade; este elemento estrutural que determina fundamentalmente a forma exprime intimamente o fato de que, em relação à epopéia, o gênero épico da sociedade "puramente social" comporta os acréscimos da emancipação. Em segundo lugar, e como consequência do que precede, por força da atividade, do dinamismo da "práxis" burguesa que se deflagra, a direção da história universal do movimento épico se transforma. Ao contrário de todas as formações que o precedem e

5. Abandono de Deus. (N. do T.)

que são orientados para o passado, o capitalismo é, sem dúvida alguma, dirigido — em decorrência do “processo infinito” da produção capitalista — para o futuro. Esta orientação para o futuro é a tendência original do romance, em consequência precisamente da atividade do herói do romance que funda seu próprio mundo. Com efeito, na epopéia, não é apenas o quadro geral do universo que se acha pronto desde o primeiro momento, mas também — por vontade exclusiva do Olimpo — a ação: o herói apenas cumprirá a trajetória que lhe tinha sido *designada*. Ainda que não disponhamos de nenhum elemento de análise das impressões vividas do modo de recepção antigo, parece indiscutível que — no ouvinte, e mais tarde no leitor — a ação da epopéia não suscitava jamais a mesma emoção, a mesma tensão que o romance, pois ficava bem claro, por exemplo, que o destino de um Heitor, exatamemente como o do seu vencedor, estavam sob o signo da predestinação. À exceção da literatura média, extremamente fetichista, o romance não fez seu herói agir graças a “instâncias superiores”, mas segundo sua própria presunção teleológica; é assim que ele funda seu próprio universo (ou, pelo menos, esforça-se para construí-lo de acordo com sua teologia pessoal); ora, o resultado desta presunção será a série causal que forma o edifício romanesco. É mais: enquanto no começo da história do romance esta teleologia individual quer — de acordo com a filosofia

burguesa centrada sobre o indivíduo geral — construir um mundo *integral*, com um ilusionismo inteiramente ingênuo e auto-suficiente, partindo de uma única hipótese teleológica (a imortal “robinsonada” de Defoe é o exemplo mais vivo!), mais tarde a visão ontológica se aprofundará. A *Comédia Humana* de Balzac já se apresenta seriamente marcada pelo artifício hegeliano do espírito: as diferentes presunções se opõem e se anulam, enquanto sua resultante comum é um universo que nenhum dos heróis imaginava e que a maior parte não deseja.

Depois, em proporção direta com a materialidade crescente do mundo burguês, a dualidade do Eu e do seu ambiente se torna o elemento cada vez mais preponderante da estrutura do romance, elemento perturbador, desagregador, que acaba por aparecer como insuperável. *Die Theorie des Romans* demonstra, justamente, que o sujeito empírico, o homem do romance, suporta cada vez menos — em si, em suas presunções, em seus atos — os poderes dominantes do universo, enquanto o mundo exterior se torna uma convenção, uma segunda natureza bem mais penosa de conquistar que a primeira. Em consequência, as conquistas emancipadoras do romance compartilham o destino geral da emancipação burguesa: a esfera da representação do romance se restringe à medida que a materialidade crescente degrada o orgulhoso produto da sociedade burguesa, fazendo do indivíduo livre burguês o sujeito do simulacro

de liberdade, que não mais dispõe de relações "normais" com o sistema de objetivação do mundo.

Isto aparece com acuidade particular na representação da produção e da economia. A descrição feita por Hegel da vitalidade épica da fabricação é consumo dos meios é tão eloqüente que basta confrontá-la com a esfera de objetivação de um romance moderno de nossa escolha para percebermos imediatamente a disparidade dos dois períodos mundiais do gênero épico. Seria, entretanto, errado acreditar que, desde o começo, o romance saiu perdendo na competição com a epopéia, quanto à representação da esfera material mais elementar da existência. Antes de mais nada, devemos esclarecer um erro vulgar: a falsa opinião segundo a qual a epopéia é capaz e o romance é incapaz de representar "a" produção. Na, realidade, a simbiose com a natureza, em toda sua familiaridade e extensão, não desempenhou um papel mais convincente na epopéia do que no romance. (Hesíodo nos fornece o único grande exemplo contrário, mas os romances camponeses restabelecem o equilíbrio para o lado do gênero épico moderno. Com efeito, cada vez que se procedeu à pintura de uma esfera da existência em que esta simbiose é atividade exclusiva, ou pelo menos dominante, a estrutura épica se organiza sensatamente em torno dela.) A epopéia foi a arte dos homens livres *liberados do trabalho*, e o foi muito mais que o romance universalmente democrático segundo seus desíg-

nios. Entretanto, a poesia épica da época heróica se baseava em duas invenções geniais no domínio da temática: seus dois assuntos predominantes eram a *guerra* e a *luta com a natureza*, esta última se manifestando igualmente, na maior parte das vezes, sob forma de guerra. Nenhuma dessas esferas temáticas representou uma limitação ao domínio de expressão da epopéia. Em *Grundrisse*,⁶ Marx cons-tata que, na época das comunidades orgânicas, a guerra figurava entre as atividades fundamentais que constituí-am a coletividade, enquanto sua oposição à natureza re-presentava a atividade conservadora mais elementar, mais notável do homem desse período. Em compensação, do mesmo modo que o campo, a viagem organizava as comunidades humanas épicas em "unidades autônomas" que deviam suprir com suas próprias forças tudo que tinha sido perdido, destruído ou consumido. O que faz com que — senão a produção efetiva da época — pelo menos algumas *capacidades produtivas* representativas pudessem ser percebidas na epopéia.

Ora, é notório que, no começo, o romance teve muitas mais oportunidades para a representação da capacidade produtiva humana, esta força de produção fundamental.

6. O autor se refere à obra de Marx, *Fundamentos da crítica da economia política*.

O *Robinson* de Defoe é uma odisséia burguesa característicacae, sob este aspecto, prova antes a supremacia que a fraqueza do romance face à epopéia.

Hegel nos fornece uma bela análise da poesia épica e das etapas de seu desenvolvimento, desde as cosmogonias até as epopéias propriamente ditas, se organizando em torno de um herói único. Neste sentido, o romance de Defoe é a cosmogonia das capacidades produtivas burguesas, sendo igualmente um poeta épico centrado sobre um herói, além de ter a grande vantagem emancipadora em relação ao modelo original de manifestar como traço positivo o estado de abandono por Deus. Aí, o homem só pode recotrer a si mesmo, não tem outro apoio a não ser suas próprias forças, e é assim que ele leva a efeito uma operação de autocriação. Podemos zombar do espírito limitado da burguesia inglesa da qual Defoe se faz o porta-voz, quando, numa ilha deserta, ele recria os sistemas de preconceitos de seu país, mas — de fato — o caminho leva diretamente de *Robinson à Fenomenologia do Espírito* (afastando gradualmente a idéia de qualquer "robinsonada"). É precisamente o ideal de autocriação que assegura, ao romance de Defoe — e, em princípio, a todos os romances — uma supremacia *puramente artística* em relação a seu antigo concorrente. Para este, a reprodução material da vida não passava de um elemento secundário, ainda que indispensável da existência heróica; no romance, esta recriação exige o máximo

de energias e mais de uma vez requer também heroísmo; e o que de certo modo perde em sublimidade recupera adiante graças ao estado humanizado geral da esfera da existência. Além disso, não se trata apenas de um caso único e excepcional no curso de três séculos de história do gênero romanesco. O ciclo de Balzac compõe igualmente uma odisséia particular, na qual, é verdade, os heróis pilotam seus navios unicamente entre Caríbes e Cilias de segunda ordem. Ainda que, nesse ciclo, os homens estejam, na maior parte do tempo, ligados ao processo direto de simbiose com a natureza apenas por laços frouxos, é em Balzac que vamos ter conhecimento, com maior nitidez, do rumo tomado pelas capacidades produtivas humanas sob o império bem estabelecido da burguesia, assim como das faculdades humanas que são indispensáveis para a realização universal dos valores da epopéia robinsoniana.

Ao mesmo tempo, acabamos de designar o ponto final, o limite até onde o romance burguês esteve em condições de fazer frutificar o acréscimo representado por sua própria emancipação. Antes mesmo de Balzac, mais geralmente depois dele, uma tendência se destaca no gênero romanesco: a nova epopéia abandona, no plano artístico, a dimensão mais fundamental, elementar da existência e a exclui deliberadamente da esfera de representação. As instituições, os processos de produção burguesa se imprêg-

nam de tal modo de materialidade que parecem daí em diante incompatíveis com o princípio de uma apreciação viva, e os indivíduos que participam, que estão ligados a eles, se tornam completamente "não-substanciais". As necessidades mais imediatas e sua satisfação ainda aparecem — cada vez mais raramente — no romance; entretanto, isto se exprime sempre e unicamente na *transmissão do diabo* e como fruto de uma *profissão definida*. A esfera da produção e da regulação econômica se manifesta apenas nos *reflexos morais* da atividade objetiva, e isto se dá de maneira cada vez mais preponderante. O tema do grande romance é o fracasso da adaptação, constata com melancolia *Die Theorie des Romans*. Isto não quer dizer que, simplesmente, uma "esfera temática" foi perdida pelo romance, que seu perimetro de representação se retraiu: é o chão que foge, doravante, sob os pés de seus heróis. O dilema que se coloca é o seguinte: ou pintar homens que, de fato, não têm mais nenhuma relação com as esferas fundamentais de atividade; ou tornar sempre mais etéreos seus personagens e não poder mostrá-los senão naquelas funções que estão isoladas da produção e da reprodução materiais.

O que, corolariamente, prescreve a necessidade de se criar um *meio artificial*. Um tal meio artificial não existia na epopéia: viagem e guerra eram formas de ação *conservadora*, de manunção, enquanto o meio "fantástico" era sobretudo, na epopéia antiga, inteiramente "natural" aos

olhos do homem da época, do mesmo modo que o mito participava de seu código ético, do restabelecimento do seu sentido de justiça, da regulação estratal. Daí que, na epopéia, a diferença entre o fantástico e o empiricamente autêntico não dispusesse de nenhum acento de valor. (Na epopéia medieval, o problema se apresenta, de certo modo, sob outro aspecto.) A divergência entre o meio artificial e o empírico — "natural" assume um acento de valor bem mais saliente no domínio romanesco: passa a representar esta margem que se acha entre a média da existência burguesa e as ilhas de possibilidade de realização dos valores. Paralelamente, isto traz dificuldades artísticas inéditas, pois requer uma fecundidade inteiramente insólita da imaginação artística, uma capacidade que permita criar uma ambiência humana autêntica num meio excepcional. Neste ponto, também, o romance se torna ambivalente. Ao se afastar do domínio das atividades diretamente de subsistência, antecipa — pelo menos enquanto possibilidade, e só raramente como realização — a atmosfera de um estado social no qual as atividades de subsistência já se encontram relegadas a segundo plano, enquanto o trabalho é apenas uma ação que tem seu fim em si mesma.

Podemos observar uma curva evolutiva inteiramente semelhante na relação entre a *representação das instituições e do romance*. No começo, face à epopéia, as vantagens emancipadoras que se manifestam no nível artístico são as

mesmas que constamos a respeito da produção e da economia. Na medida em que podemos falar de "instituições", na epopéia (Hegel nega, de modo muito pertinente, face à qualidade especificados homens, a existência de instituições épicas representando o geral e definitivamente separada de tais homens), essas instituições são apenas a "ordem" dada *a priori*, que — em companhia de sua imagem refletida no Olimpo — torna ainda mais evidente seu caráter predestinado e imutável. Isto constitui o avesso da "vitalidade" — sublinhada por Hegel — da idade heróica, o avesso da "existência guiada" tão feliz dos heróis da epopéia (segundo *Œrma Die Theorie des Romans*): os homens são agraciados com dimensões plasticamente integrais pelo fato de ocuparem um lugar natural no seio da comunidade natural, mas sua única tarefa é cumprir esta função. Se Aquiles ou Heitor morrem, a falange muda torna a se fechar diante deles, a estrutura da existência não é afetada. Ao contrário, é devido à sua essência que o romance rejeita a autoridade de qualquer Olimpo e considera as instituições humanas — para o melhor e para o pior — como criaturas humanas.

Podemos afirmar consequentemente que a epopéia burguesa amplia triunfalmente suas possibilidades de representação num universo de dimensões quase épicas, pois é capaz não só de compreender a estrutura das instituições feudais e rejeitá-las soberanamente, mas também de ilus-

trar — graças à criação do romance *histórico* — a qualidade de suas próprias instituições, qualidade que decorre do fato de serem frutos de meios humanos. Lukács tem toda razão, quando, na monografia consagrada a esta questão (*O Romance Histórico*, de 1937), não considera o romance histórico como um *gênero à parte*. Entretanto, no que se refere ao ponto de vista da representação, vemos se precisar, neste domínio, uma *dimensão* à parte, que nos oferece um panorama — impossível de ser esboçado na epopéia — de *gênese das instituições* humanas. Isto aparece em primeiro lugar, naturalmente, em Walter Scott. A importância do romance histórico não consiste certamente na conquista de uma nova "esfera temática", nem também numa pintura mais penetrante do caráter do homem tomado como "indivíduo". Balzac já tinha observado que as heroínas de Walter Scott são nebulosas e exangues; no referido autor, podemos falar, sem nenhuma projeção ulterior de qualquer psicologismo moderno, de um inegável estreitamento do universo interior do homem, pois *antes* de Scott a arte do romance já tinha ultrapassado o nível de clichê no qual se situam por seus atos e sentimentos — salvo quando se encontram num momento decisivo da história — cada um dos personagens marcantes do autor inglesês. É sob outro aspecto que o romance histórico mobiliza nossa faculdade de gozo *antártico*. Cada vez que, a nossos olhos, uma instituição humana se desagrega ou adquire

seus direitos à existência sob o efeito de paixões e ações que parecem exclusivamente individuais, revivemos a emoção liberadora, graças ao fato de que o homem cria suas próprias instituições, isto independentemente do que elas se tornam nas suas mãos e independentemente também de nossa tomada de posição a favor ou contra o julgamento do escritor sobre essas formações. A humanização do espaço humano, a transformação da sociedade de caráter natural em sociedade puramente social: eis a atmosfera dominante do romance histórico, que lhe possibilita este acréscimo efetivo, em relação à epopéia, quanto às impressões formais que desenvolve. Entretanto, desde que Fabrizio del Dongo volta do campo de batalha de Waterloo, desde que Balzac é obrigado a transpor o método scottiano tão admirado para as escaramuças privadas dos heróis de seu romance, o imenso processo de extensão deste é estrangulado e, gradualmente, o movimento sofre um retrocesso. É evidente que esta encruzilhada não é apenas fruto do acaso na representação universal da esfera de produção. O caráter cada vez mais fetichizado e impregnado de materialidade da produção burguesa se revela, na medida em que a sociedade burguesa se torna universal. A ruptura entre o Eu e o mundo exterior se mostra da maneira mais crua nesta dimensão da representação, que, em seus primeiros instantes, manifestara com mais veemência a supremacia do gênero épico novo sobre o antigo: o homem do romance não sabe mais o que fazer com as ins-

tituições de seu mundo, ele as experimenta como sempre mais transcendentais em relação à sua própria qualidade empírica (daí a verdade profunda de um Káfka) para acabar, simplesmente, por esquecê-las, ou, pelo menos, esforçar-se no sentido de esquecê-las.

A terceira dimensão da representação na qual podemos observar a dualidade de uma hostilidade crescente entre o Eu e o mundo exterior é consequência do fato de que o *público está excluído* do romance. A esse respeito, numa certa medida, visões simplificadoras dominaram a comparação, um pouco até em Hegel, entre as duas grandes épocas mundiais do gênero épico. As melhores críticas partiram deste fato indiscutível que, desde o jacobinismo até o vasto estudo de Marx, podia ser, sem dúvida alguma, oposto à existência burguesa: sublinhava-se o aniquilamento do caráter público da comunidade antiga, a separação entre o burguês e o cidadão. No caso dos dois tipos do gênero épico, a conclusão que se tirava era a de que a epopéia exprime, por sua vez, o espírito de um povo, enquanto o romance trata apenas de uma história privada. Isto não poderia ser negado. A magnífica obra de Jurgen Habermas pôs fim, entretanto, e esta interpretação simplificada.⁷ Esse autor opõe, com efeito, ao caráter

7. Habermas, J., *Das Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, 1964.

público *representativo*, por assim dizer, da época do feudalismo e da Corte, o grande sucedâneo dos primeiros séculos do progresso burguês, esta *opinião pública* fundada sobre a *família enquanto constituinte da esfera íntima*, que visava generalizar seus ideais coletivos e humanitários em uma forma pública ideal do humanismo. Isto representava certamente um caráter público *ilusório*, na medida em que a pessoa burguesa que formava sua base era uma "pessoa privada produtora de mercadorias", em oposição acerta e irreconciliável, no mercado, com cada um dos outros homens, pois não lhe era dado o direito de criar sua própria esfera íntima a não ser em *detrimento de outro*. Por outro lado, até o momento da universalização da sociedade burguesa, este caráter público-ilusório comportava, apesar de tudo, a *realidade* de que só era possível criar uma opinião pública que aceitasse os valores humanos da esfera íntima opondo a burguesia, enquanto classe, ao mundo a superar do caráter público representativo. Habermas faz excelentes deduções a respeito do romance em seu começo, do caráter público da esfera íntima. A lição básica de suas análises pode ser resumida, como se segue, segundo nossa intenção:

Não há mais dúvida que o caráter público "espontâneo" da epopéia fora destruído; quantas dificuldades surgiram em relação às questões mais elementares da criação do romance é o que veremos mais tarde. Como perigo mais

generalizado, mencionemos somente o de que o romance constituía por si mesmo, por seu próprio ponto de partida, a banalidade em que podia submergir. Mesmo a mais reles das epopéias era um produto do espírito coletivo, todo um grupo de homens reconhecia nela suas próprias preocupações, suas experiências vividas, seu destino. O romance, ao contrário, comporta sempre o risco de se tornar — no sentido mais estreito e deletério do termo — uma história privada. Por outro lado, a pequena comunidade da esfera íntima — e é isso que os romances de um Richardson, de um Goldsmith, de um Goethe em sua juventude e de um Rousseau testemunham — trazia com sua tendência à universalidade a novidade não somente de uma modificação das estruturas, mas também de uma mudança da história universal.

O campo de forças que nasce do conflito e da interfeirência das pequenas comunidades é de ordem mais elevada porque é um mecanismo que estimula a variedade da individualidade humana muito mais que o caráter público da coletividade orgânica. É inegável que a sociedade burguesa (e portanto a epopéia burguesa também) não pôde realizar sua própria dinâmica: de um lado, a esfera íntima fundada sobre o elemento subjetivo isolado da produção mercantil não podia generalizar senão de maneira ilusória seu ideal de humanidade; por outro lado, justamente em sua qualidade *íntima*, mantinha uma relação ambivalente

com o mundo das objetivacões. Mas esta é a problemática de uma *única* sociedade tornada social, e não a de *todas as outras*.

É verdade, entretanto, que, no plano de fundo da esfera íntima enquanto base constituinte do universo romanesco, estavam latentes estas contradições que deveriam, desde o início, favorecer a ruptura definitiva entre o Eu e o mundo exterior. Em *princípio*, não era primordialmente necessário que a *família* fosse o quadro exclusivo da esfera íntima, pois a qualidade "empírica" da sociedade burguesa agia nesse sentido.

No seio do capitalismo, a família era, sobretudo, *uma unidade econômica de distribuição, não de produção*: deste modo, nunca se tornou uma unidade política, o modelo político-microcoletivo da sociedade nova. (Exceto, naturalmente, quanto às formas de vida semipatriarcais e patriarcais que continuam a vegetar na periferia da esfera de interesse do gênero romanesco.) Esta circunstância favoreceu ainda mais a separação definitiva do herói do romance do domínio da atividade realizada entre as objetivacões. Sua consequência de modo geral foi a limitação *a priori* dos valores da esfera íntima, a inaptidão que lhe era inerente para generalizar o ideal de humanidade exigido pelo caráter público burguês. Cada vez que o romance tentou representar essas camadas da existência em que os valores humanos maiores se concentram na atividade produtora, foi obri-

gado a se perder na ambiência de um provincianismo sem saída; como na maior parte dos romances ditos camponeses, ou então teve que abdicar de sua própria atmosfera "natural" e de seus meios habituais. Em segundo lugar: a qualidade ilusória, comunitária e pública da família estava fundada, em grande parte, na proteção que oferecia face ao mundo exterior hostil. No momento da ascensão da burguesia, tal proteção podia ser tomada ao pé da letra; assim, em Richardson ou em Goldsmith, a família oferecia um abrigo às vítimas da tirania ou do cinismo aristocrático. Mais tarde, a proteção adquiriu um sentido múltiplo; no fim do século XIX e no começo do nosso, os romances ditos genealógicos apresentavam a aceitação da tradição familiar cuidadosamente cultivada como a adoção da *comunidade burguesa*, e, ao mesmo tempo, como a única forma no seio da qual a burguesia aparecia enquadrada na comunidade. Ora, o desagregamento da família monogâmica é um dos fenômenos mais notáveis e mais amplamente analisados do século passado, ainda que, na verdade, suas conseqüências só se tornassem flagrantes em nosso tempo. Este processo, inicialmente, se expressou no desaparecimento gradual da função *econômica* da família, pelo menos em seu enfraquecimento, a tal ponto que não podia mais assegurar uma ação sólida para toda uma vida. (Engels declara que em nenhum lugar o proletariado industrial viveu em casamento monogâmico, e que este se

desintegrou em toda parte e só foi conservado pelos filhos dos bem-dorados). O *estatuto de valor* da família sofreu, além disso, outro abalo, ainda mais sensível. Já nos romances ingleses do século XVIII, as intrigas familiares apareciam como a força motriz da ação, e este motivo será preponderante no século XIX. Torna-se evidente que a esfera íntima familiar estava em condições de assegurar uma proteção diante da ordem dos valores aristocráticos, mas não de fazer recuar, para fora de seus muros, a concorrência que estava a se impor cada vez mais no mundo exterior. Hegel designou expressamente o indivíduo moderno, o herói do romance, como produto da sociedade burguesa, e não da família. Sua declaração comportava, na origem, mais confiança do que resignação: ele julgava a pequena comunidade familiar estreita e insuficiente em relação à força da educação, da humanização do conjunto da integração. Entretanto, depois dele, o aforismo tomou um significado bem diferente: o herói do romance devia, cada vez mais, destruir os valores da esfera íntima para poder se apresentar como protótipo de seu tempo. Quando Dickens se lança a uma grande e simpática tentativa de restauração, uma vez passadas as vicissitudes, da esfera íntima familiar, enquanto refúgio da humanidade, a *singularidade*, a exceção grotesca é o preço que deve pagar como compensação.

Como a todo instante, aí também estamos em posição de detectar a ambivalência do romance: a ruptura de laços familiares é, ao mesmo tempo, uma das etapas da emancipação do homem. Marx considerou em geral como positiva esta obra de destruição cumprida pela sociedade burguesa em pleno desenvolvimento contra o poder dos laços de sangue. Esses laços eram o único modo possível de criar, "a partir da zoologia das espécies animais humanas", a consciência do gênero humano. Entretanto, a família monogâmica burguesa tinha se transformado em um pseudolaço consanguíneo; logo se tornava um obstáculo para a emancipação: sua superação é uma condição importante do progresso no caminho da formação do homem. Esse progresso se realizou bem ou mal da maneira em que pôde ser realizado. A libertação do tradicional e da herança raramente foi seguida pela criação de pequenas comunidades humanas livremente consentidas; na maior parte do tempo, o que ocorria era o processo que podemos batizar como *oanômato* crescente do herói do romance. Sabe-se cada vez menos sobre a origem, a família, o passado do herói, e torna-se notório que os *nomes*, que nos primeiros tempos do romance possuíam uma grande força de caracterização, perdem todo seu poder, não se ligando, mais ou menos estreitamente, às figuras que os carregam. Quando, por fim, tal figura é designada por K. ou A. G., estamos diante do termo final de uma longa progressão. Esse ano-

nimato que torna incerto o personagem de K. ou do "estrangeiro" significa o desagregamento completo do caráter público do romance constituído a partir da esfera íntima. Neste sentido, há, certamente, uma regressão diante do caráter público da epopéia, pois é sempre depois — e, na maior parte dos casos com um resultado negativo — que se verá se as ações do herói anônimo veiculam uma significação humana mais geral, ou não. Por outro lado, chegamos a um ponto terminal de um processo de "desintegração" com conteúdo de valor positivo: o romance está liberado de todos os seus laços naturais ou quase naturais, adquiriu uma aparência de liberdade; e agora a questão, para ele, é criar uma autêntica liberdade.

O caráter público épico e seu desagregamento atingem, fatalmente, uma outra esfera da representação: a pintura, no seio do romance, *do cotidiano e do não-cotidiano*. A epopéia não conheceu jamais este dilema. Como, na comunidade orgânica, o cotidiano se organizava segundo princípios comunitários, podemos imediatamente declarar, sem estudos históricos prévios: a separação das duas camadas de vida era apenas relativa. Consequentemente, era quase indiferente para a epopéia, do ponto de vista da segurança de sua homogeneidade, representar um conselho de chefes militares, ou um festim sob a tenda de um dos heróis: os meios de que ela se utiliza, convêm igualmente a seus fins. A ambiência, o ritmo, o sistema de há-

bitos, de acontecimentos em comum, são regulados do mesmo modo na epopéia, quer tenham lugar no interior da casa ou na "ágora" (metafórica). Pelo contrário, a casa — mais tarde, o apartamento — são, para o herói do romance, uma espécie de forte que o isola de seu próximo e sua apresentação exige meios de representação diferentes dos das cenas públicas. É evidente que seria simplificar brutalmente sugerir que no romance o cotidiano seja assimilado à esfera não-pública e o não-cotidiano à esfera pública. Acabamos de ver justamente como a esfera íntima burguesa se esforça, tentando generalizar seus valores, em reconstituir um caráter público novo, de outra espécie: as atividades diárias do lar são elementos constitutivos importantes da esfera íntima. Aí, entretanto, se manifesta uma dupla dificuldade que o romance não consegue resolver sem equívoco. O nascimento da civilização industrial ampliou, *objetivamente*, o círculo da vida cotidiana, uma multiplicidade de formas de ação imagináveis para o homem da comunidade orgânica se manifesta e, como nenhum princípio, nenhuma convenção da sociedade se relaciona com a maioria delas, uma variedade igualmente infinita de hábitos se estabelece.

Reunidos, estes dois domínios significavam, para a *descrição* épica, uma carga funcional de um peso insólito, um peso desconhecido anteriormente pela epopéia: era preciso mostrar as funções de todos os dias em toda sua

evidência, como ainda era preciso não esquecer a complexa rede de relações individuais que surgiam como corolários. Raramente o romance tinha à sua disposição um meio tão conveniente como o do *Robinson*, em que era preciso, mediante uma confrontação direta com a natureza, produzir precisamente a vida cotidiana; aí, em consequência da situação insólita, da filogênese e seu caráter dramático, o desenvolvimento de todas as formas de atividade cotidiana atingiam uma dimensão universal. Em geral, havia duas soluções para tentar afastar o dilema: ou o autor endossava a tarefa de esgotar, de modo extensivo, o círculo de vida se estendendo ao infinito (abrangendo a pintura dos hábitos infinitamente variados), e neste caso os detalhes proliferam, desenvolvem-se descrições a que não se pode acrescentar um movimento anedótico e que são, em consequência, indigestas para o leitor; ou então devia abandonar *a priori* qualquer ambição de *representar*, mas isto levantava o problema da *verossimilhança* da vida focalizada.

Todos os elementos da composição poética da epopeia pareciam, *necessária e igualmente*, verossímeis ao ouvinte ou ao leitor, se o elemento não prescindisse de evidência ético-humana. Mas, em oposição ao romance, leitores e críticos repetiam a acusação de irrealismo insípido e, se examinamos de perto estas queixas, descobrimos que os estereótipos da vida cotidiana são a medida por eles adotada. Deste modo, o movimento naturalista exigiu, de

acordo com seu programa, que o romance fornecesse o cártago completo e com autenticidade científica das formas de atividade do dia-a-dia, em substituição aos apogeuos "irreais", "românticos", e esta confrontação exprimia a convicção de que a especificação "científica" evoca com maior fidelidade a essência da vida do que o esforço para alcançar alturas "inverossímeis". Mesmo supondo que pudesse ser formulada, a questão não podia aparentemente ser esclarecida no universo da epopeia. Na épica burguesa, ao contrário, a polarização em cotidiano e não-cotidiano teve como resultado que as duas esferas de vida reproduzissem, afinal, o antagonismo entre o público e o privado, independentemente de qual dentre elas era considerada como refletindo mais fielmente a essência do homem. Os autores que tendiam para o cotidiano, para o "verossímil", ofereciam uma imagem mais detalhada do círculo da vida cotidiana, mas reduziam a universalidade humana da obra, o caráter paradigmático, público das ações. Os que optavam pela solução oposta só estravam em condições de realizar a ambiência do universo público, de pintar o caráter — válido para cada um, logo público — das ações e hábitos, fazendo abstração de todo o domínio das atividades "conservadoras" e de reprodução.

Foram essas defasagens objetivas da estrutura da sociedade moderna que, certamente, suscitaram a dicotomia, o materialismo de baixo nível e o espiritualismo vicioso

da epopéia burguesa; nesta medida, a manifestação do fenómeno era "inevitável". Mas o dilema que se coloca não é insolúvel. A representação válida da vida de todos os dias, a solução da dicotomia, estava estreitamente relacionada com o destino da esfera íntima. Se as esperanças originais da burguesia se realizassem, se os valores da humanidade da esfera íntima se generalizassem no domínio do espírito, veríamos nascer, do sistema de hábitos e atividades da vida cotidiana, os princípios relativos à organização de cada uma delas, mas possuindo uma generalidade social. Distinguímos sérios indícios disso nos episódios que representam cenas impregnadas do mais puro cotidiano, nos romances de um Fielding, de um Goldsmith, de um Goethe, de Jane Austen, de Tolstói. O infinito, indiferente ao valor da variabilidade do sistema de hábitos e ações cotidianas, cortou, naturalmente, o caminho desta solução e conduziu ao fracasso a tentativa de uma universalização do valor da esfera íntima. No máximo era a *série de aventuras* ou a atmosfera dos *atos históricos* que podiam trazer uma saída temporária. Entretanto, aí também, o romance se confirma ambivalente, mesmo se afastamos o fato de que o infinito vicioso da variabilidade indiferente ao valor comporta um elemento de emancipação, precisamente o mimetismo face à onipotência da regulação coletiva dos sistemas de hábitos *individuais*. Surge a idéia, pelo menos esboça-se a idéia que representará um papel crucial

na luta para superar a alienação: uma das significações essenciais das formas de atividade não-cotidianas é que, ao retornarmos à vida normal", elas permitem organizar nossa existência cotidiana num quadro humanizado. O melhor exemplo, mas de nenhum modo o único, é o episódio de *Guerra e Paz*. O olhar dirigido à vida dos Bozouhov depois das grandes tempestades históricas indica o enriquecimento humano (seguido de todos os problemas que a noção deste enriquecimento comporta em Tolstói) e, paralelamente, anuncia os preparativos de uma nova ação não-cotidiana. A outra face da ambivalência é aquela referida por Lucien Goldmann: o romance burguês, cada vez mais, passa a ser regido pelo dualismo de valor da vida "autêntica" e "inautêntica" (*eigentliches und uneigentliches Dasein*) e, durante essa ruptura, a "prosa" da vida de todos os dias se encontra sem falta na esfera da inautenticidade.

Foi Lucien Goldmann igualmente que pôs em destaque o segundo grande complexo de problemas, o *estatuto de valores* no romance. Sua teoria se funda sobre as seguintes considerações: o romance é um universo dominado por valores que a sociedade ignora, tornando implícitos valores "autênticos" que não existem, nele, como realidades manifestas;⁸ isto está relacionado com o fato de

8. *Problèmes d'une sociologie du roman*, Introduction, p. 231.

que a forma do romance é nitidamente homóloga à estrutura de troca no sistema de economia do mercado,⁹ trata-se afinal do seguinte processo: desde o momento em que o valor de troca empurra para o último plano, tornando implícito o valor de uso, os valores autênticos se vêem, imediatamente, mais esquecidos pelo romance (esta forma homóloga): tudo isto conduz à importância excepcional da *transmissão* na existência burguesa e na forma que lhe é homóloga.¹⁰

Este pensamento poderia receber numerosas críticas que estariam longe de qualquer verbalismo. Em primeiro lugar, poderíamos observar que Goldmann adota, num abandono total do espírito crítico, a categoria de "autenticidade" de Heidegger; é verdade que ele atribui o mérito da invenção a Lukács: para ele, Heidegger apenas segue os traços deste último... O que conta, sobretudo, é sua metodologia, pela qual tenta ampliar a noção de *real econômico* de Marx transformando-a em noção de valor *geral*; entretanto, não há nenhuma base para tal operação. É assim, segundo Goldmann, que o valor de consumo se torna autêntico e o de troca inautêntico. Igualmente problemática em Goldmann é aquela abordagem que fala da qualidade implícita do valor de uso. Marx demonstrou

9. Ibid.

10. Op. cit., p. 237.

efetivamente que, no ato de troca, a qualidade concreta e específica (isto é, o valor de uso) do que é trocado desapparece e só é tomada em consideração sua quantidade homogeneizada na medida do valor geral. Apesar disto, a utilização do termo "implícito" a propósito do valor de uso é indevida, pois a mercadoria deve demonstrar, deve tornar manifesta sua qualidade de valor de uso, pois de outro modo não poderia ser incorporada ao processo de troca. Enfim: que homologia pode se estabelecer entre o valor de uso e o aspecto manifesto da "autenticidade" humana?

Devemos, entretanto, conceder um duplo mérito ao modo pelo qual Goldmann abordou a questão. Por um lado: ainda que a teoria da "homologia do mercado" seja exagerada, ela nos conduz a numerosas particularidades estruturais, a propósito da forma do romance, particularidades que tornam possível uma nova interpretação teórica. Por outro lado, este esquema permite levantar pela primeira vez o problema da relação entre a axiologia e a teoria do gênero. Podemos formular resumidamente esta relação, dizendo que toda forma artística específica é universal ou episódica, liga-se ou à história mundial ou a uma época, e que umas medidas de seu caráter efêmero é, precisamente, sua capacidade de reprodução, em relação com o desenvolvimento do valor do gênero humano, da hierarquia de valores dominantes de sua época, isto é, a

proporção desta que ela consegue representar e os valores que nela desempenham o papel primordial.

Sob este ângulo, percebemos simultaneamente o caráter histórico-universal da epopéia e do romance, assim como sua total oposição. De acordo com a estrutura interna das comunidades orgânicas, reina, uma *hierarquia sólida e fixa* de valores. É a convenção ética do caráter comunitário, à *Sittlichkeit*¹¹ que veicula estes valores no que têm de imutável: Alexandre, o Grande, ordenou sua hierarquia de valores sobre o modelo de Aquiles. Há casos excepcionais em que o indivíduo pode modificar os costumes (Homero, por exemplo, nos mostra como o canibalismo desaparece do quadro das virtudes heróicas e se torna signo de barbárie), mas, também, no caso de Homero, é mais o passado anterior à *Sittlichkeit* que é evocado no presente da narração. A consequência disso no que se refere à construção da obra é que, na epopéia, só um pequeno número bem definido de homens assume o papel de pólo organizador que Hegel exigia do gênero: os mais heróicos, os mais belos e mais sábios eram reservados para esta tarefa. A ordem de disposição das figuras, a ordem arquiteônica da epopéia, é dada de uma vez por todas, e sobre a base de sua hierarquia de valores. O romance rom-
pe radicalmente com esta prática, mas conserva integral-

11. Moralidade, conjunto das normas vigentes nos costumes (N. do T.).

mente a universalidade da representação de valores. Isto se exprime, sobretudo, pelo fato de que o romance — através da modificação de formas e não somente dos conteúdos — corporifica uma grande conquista da era burguesa: *a natureza não fixa e se modificando dinamicamente, da ordem de valores*. Goldmann não tem razão quando sustenta que Balzac é o romancista por excelência da ordem de valores burgueses: a construção de suas obras, a repartição e o reagrupamento de suas figuras evocam as preferências que convêm a um período dado da evolução burguesa (incluindo, é evidente, a escolha do autor). No começo, são os *homens de ação* que fornecem os heróis representativos: Robinson, o vagabundo picaresco, as cabeças que agem sobre a história. (É verdade que as primeiras objeções se fazem logo ouvir: as de Cervantes, que vê na ação apenas o cemitério dos valores; as de Swift, cujo herói passa da ação à resignação. Mas estas opiniões contrárias são igualmente uma reação ao esquema preponderante.) Os homens da mudança começada com o século XIX conduzem sua luta intelectual pela possibilidade e sentido de uma ação com conteúdo de valor, enquanto no período de decadência a *impressão vivida* é, em princípio, mais preciosa que o ato “não-autêntico”. Nossa relação com a hierarquia de valores das diferentes épocas pode ser das mais variadas: não podemos condenar a fatuidade da fé ingênua na onipotência da ação burguesa do mesmo modo que o aristocratismo

e a passividade do vivido. Entretanto, não poderíamos negar que a explosão da hierarquia fixa de valores e sua substituição por um dinamismo em constante mudança fazem parte, na confrontação com a epopéia, deste acréscimo de emancipação do romance, sobre o qual insistimos várias vezes. Em consequência, o romance é, por princípio, *pluralista em seus valores*, ele não reconhece somente alguns comportamentos estreitos, algumas virtudes seriam fundamentais, e mesmo exclusivas. A observação de Goethe — “é o conjunto de todos os homens que forma a humanidade” — poderia ser colocada, à guisa de epígrafe, na primeira página de todos os romances. Este pluralismo louvável se transforma, em seguida, no período de crise, em sentimentalismo relativista. Lukács fala constantemente do sentimentalismo frouxo de grande parte dos escritores contemporâneos, em oposição à implacabilidade libertadora dos antigos. Sob o contraste lukacsiano entre a implacabilidade e o sentimentalismo, vemos a modificação do pluralismo de valores, sua transformação em relativismo de valores. Não se poderia, apesar de tudo, negar que o pluralismo de valores que forma a essência formal e estrutural do gênero exprima e motive a grande conquista de nova época: a escolha individual de valores. Nem que, por outro lado, ele assegure uma tal riqueza e uma gama assim tão vasta — em princípio — à pintura da alma humana no romance, riqueza que era inacessível

no seio da hierarquia de valores fixos da epopéia. Por fim, Goldmann observa pertinentemente (ainda que sua argumentação não seja justa) que, por sua própria construção, o romance é um gênero de oposição. Ele faz essa abordagem, mais uma vez, se fundando em suas preferências de valores. Mesmo respondendo à estrutura do sistema de mercado, o romance não *ateita* jamais a concepção de valores deste. O dinheiro pode se manifestar como a transição universal, mas não será jamais colocado no alto do sistema de valores, nem *pode* ser colocado, pois isto conduziria à destruição da possibilidade da representação “viva”. Em consequência do fetichismo da mercadoria, as relações entre os homens se impregnam brutalmente de materialidade, mas o romance deve — mesmo relativamente — decompor a textura desta, pois de outro modo, enquanto forma, ele se aniquilaria. Como tendência, essa “decomposição” se realiza cada vez menos; e este é um dos elementos decisivos da crise do romance. Entretanto, o romance é justamente *não-homólogo* à estrutura do sistema de mercado, porque, atrás da estrutura dominante deste, é verdade que numa medida decrescente, emergem à superfície os “autênticos” valores humanos, aqueles que nos dirigem para o enriquecimento da “substância humana”. Até agora, usamos o termo “valor”, como sinônimo de valor moral. Não há dúvida, por outro lado, que estas formas artísticas universais que são a epopéia e o romance

tiveram e têm, de um modo ou de outro, de se estender para a apresentação dos sistemas de preferências *gerais*. No caso da epopéia, isto era tão mais fácil que Aristóteles pôde exprimir a experiência e a convicção moral milenar dos helenos declarando que “os bens do destino” faziam igualmente parte do equilíbrio moral da vida. No poema épico, estes bens são os prolongamentos objetivos de virtudes puramente éticas, um dos domínios refletindo o outro, de modo que a rica esfera de manipulação e consumo descrita por Hegel para demonstrar a vivacidade objetiva da epopéia não está em absoluto impregnada de materialidade. A íntima e “viva” conexão do objeto e do homem era sensivelmente facilitada pelo meio particular da intriga da epopéia, a guerra ou a viagem, onde os “bens” arrancados do adversário ou à natureza hostil demonstravam *eo ipso*, de acordo com o quadro dos valores do gênero, a perfeição humana do herói.

Na epopéia burguesa, esta unidade se apresentava, desde o começo de modo ambíguo, pois se tratava de um gênero de oposição no seio do qual o espírito do capitalismo, demonstrado por Weber, não pôde jamais se impor inteiramente. O romance inglês do século XVIII (primeiro em seu promotor, Defoe) reflete ainda este otimismo radio-so que, do ponto de vista do progresso humano, considera como isenta de qualquer problema a concepção de um Mandeville “private-public benefits”: mas — sem

falar nos dois primeiros grandes contestadores: Swift e Cervantes — já Fielding polemiza asperamente, nas páginas de *Amélia*, com os “Hobbes de café”. No que tange ao contraste de “valores de bens” e valores éticos, o romance é caracterizado pelo conflito — apontado por Marx — entre a economia política da moral e a moral da economia política. Se transpomos para a estética, segundo a terminologia da estrutura do romance, este aforismo filosófico, podemos sustentar que, também neste ponto, o romance se vê constringido a uma atitude defensiva: ao se propor representar figuras *moralmente* de valor (confrontando-as a *qualquer sistema* de preferências éticas), ele deve virar as costas *ao universo de bens*, da aquisição. Este processo é plenamente desenvolvido no fim do século XIX e o anonimato — já mencionado — dos heróis do romance cresce devido ao fato de que o leitor não toma quase conhecimento (excetuando a pintura do meio destinada a criar a ambiência) do mundo objetivo ligado a estes. Em consequência, o espaço representado se retrai não só de maneira intensiva, isto é, como dimensão, mas também de modo extensivo, pois excluindo a atividade que visa à aquisição dos objetos, o autor é obrigado a abandonar os instrumentos essenciais da pintura íntima do homem. Por outro lado, também aí, a ambivalência do gênero se exerce. As condições objetivas do universo da epopéia, enquanto extensão humana, constituíam uma “primeira intimidade” que de-

via explodir para que, como resultado das lutas seculares, o interminável processo da produção pudesse ser lançado. A relação deste universo com a natureza e os agrupamentos humanos hostis do meio — estes aparecendo eminentemente, a seus olhos, como segmentos da natureza — tinha tomado forma, intensamente, sob o signo da "realização limitada". A satisfação que se apossava do herói ante a visão e o gozo dos bens arrancados ao mundo exterior já se encontrava sob o signo dessa limitação. O que importa, sobretudo, é que, na comunidade orgânica, os bens (fortuna, estatuto livre ou dependência etc.) pertenciam ao indivíduo *pelo acaso do nascimento*, e portanto em consequência de uma determinação que Marx considerava como de ordem inferior à relação casual com os poderes (os bens) da existência. Apesar de sua perturbação, de sua desarmonia, o herói do romance era — de triplo ponto de vista — superior à harmonia limitada da epopéia. Por outro lado, há sempre nele a *aspiração pelo infinito*, o desejo inextinguível de tomar posse dos novos bens, coisa que marca a *superioridade humana* da sociedade orientada para o futuro em relação ao mundo fechado da epopéia. Por outro lado, mesmo quando abandona no conflito valores morais — valores de bens, a representação deles, o romance incorpora um aspecto fecundo: considera e faz considerar pelo *homem* o mundo dos objetos como um problema. O romance de verdadeira grandeza move-se sempre ao nível da cons-

ciência do gênero humano: não se contenta em saber e exprimir que o aumento e a extensão das objetivações significam a extensão do poder do homem, sabe e exprime também que, enquanto aquelas se acham opostas ao homem como forças estranhas, "externas", são corolariamente *não-valores* e constituem obstáculo para o pleno desenvolvimento da personalidade. É com toda razão que, a propósito justamente da não-autenticidade, da diminuição do valor no romance, *Die Theorie des Romans* fala da alienação como tema central da epopéia burguesa. Finalmente: no romance, os "bens do destino" são aquisições da "habilidade" da individualidade forta, de sua vitalidade e, face à vantagem potencial do nascimento, isto representa um progresso, mesmo se esta habilidade se manifesta, a maior parte do tempo, sob formas repugnantes.

É também mérito de Lucien Goldmann ter colocado no centro da discussão contemporânea esse "indivíduo problemático", analisado há meio século por Lukács, como personagem principal do romance. Naturalmente, sobre a base de suas premissas antiecapitalistas românticas, *Die Theorie des Romans* procede de maneira extremamente conseqüente, considerando problemático no seu conjunto o indivíduo moderno e o gênero colocado sob sua medida: o romance. No fundo do dilema, encontramos, de um lado, o aparecimento — esse fato da emancipação — do indivíduo formalmente livre; do outro, as colisões gerais e espe-

cíficas dos valores na sociedade sem comunidade. Fiel a seu ponto de partida, nosso estudo não pode tomar posição claramente, no confronto entre a epopéia e o romance, pela superioridade da representação do homem na epopéia, ou pelo "caráter problemático" do herói do romance. De fato, a limitação geral da harmonia do universo da epopéia aparece sobretudo na qualidade quase individual de seus heróis. Hegel e Lukács consideram, do mesmo modo, esse herói da epopéia como o modelo, bem acima do individual, da coletividade. Essa qualidade coletiva do indivíduo na epopéia significa que cada um de seus heróis é mais a expressão de uma *virtude* etnográfica do que uma entidade única em seu gênero e que não se repete nunca. Sabemos que Marx rejeitava com ironia as concepções que vêem a personalidade propriamente dita do homem em sua unicidade. Sua ironia estava perfeitamente fundada: isso não passa do mesmo tipo de "unicidade" que tem uma folha. Por outro lado, a simetria isenta de qualquer individualidade das pinturas que vemos sobre os vasos gregos, essa modalidade de intercâmbio possível entre combatentes que se enfrentam, é algo que demonstra mais claramente que qualquer desenvolvimento teórico: nas figuras da epopéia, a questão eferiva é o digno exercício das funções dentro da divisão do trabalho das capacidades, e não da individualidade que vai além da desigualdade natural, esculpindo, através de um duro trabalho, sua própria "uni-

cidade". A "individualidade coletiva" assegura vantagens notáveis para a representação da epopéia, antes de tudo porque jamais é ameaçada pelo *perigo de cair no privado*: a fúria de Aquiles é um acontecimento ao mesmo tempo público e privado. Em segundo lugar: em consequência da qualidade funcional e não "única" do herói épico, a questão não é nunca saber: como é que certos homens se revelam, tornam-se aptos a responder a esta ou aquela tarefa? A questão colocada pela epopéia é sempre a seguinte: há alguém para cumprir a função? Os gregos não se tornam fracos quando Aquiles — em sua fúria — não suspende sua função: o fim de Tróia se torna evidente, quando ninguém mais é capaz de preencher a função de Heitor. Além de outras dimensões, a penetração *in media res* da epopéia comporta um sentido mais profundamente *individual*, também: no retrato do herói não se leva em conta mais a sua *gênese*, mas sim a sua *genealogia*. Enfim, a epopéia não toca jamais na esfera do banal, pois os indivíduos são coletivos, as expressões de poder vital gerais, a relação entre gênero e indivíduos se apresenta como inteiramente direta. Segundo nossa tese, é possível compreender todas as virtudes e antinomias da pintura do indivíduo no romance a partir da idéia de Marx de que o homem moderno é um *indivíduo* fortuito, o que quer dizer, sobretudo, que fornecer o nome ou a genealogia do herói não acrescenta nada do ponto de vista de seu conhecimento,

que a *evidência direta* do caráter dada pela situação se perde. Uma única garantia desta evidência: a comunidade orgânica, se organizando e definindo as funções necessárias à manutenção da existência, designando os tipos de homem necessários à realização da função. É precisamente porque, na epopéia, *ato e caráter formam uma unidade* que no gênero dominante da Antiguidade, a máxima clássica não mente: *dao si faciunt idem, non est idem*. Os atos dos heróis da epopéia nunca são idênticos, é por isso que seu caráter pode ser julgado diretamente a partir de suas ações. Como o indivíduo fortuito adquire pelo menos uma aparência de liberdade ao sair do quadro dessas grandes convenções coletivas para se apoiar sobre sua própria unicidade, torna-se no sentido estrito do termo um indivíduo problemático para o romance: o maior problema do romancista se torna sua análise, a possibilidade ou impossibilidade de tal retrato.

Daí os numerosos impasses que se apresentam para a análise do homem no romance (só podemos lembrá-los sucintamente): a dicotomia geral entre o Eu e o mundo exterior que, do ponto de vista da apresentação do indivíduo, conduz, na epopéia burguesa, mais de uma vez, a uma escolha *a priori* estéril; a redução do caráter a um complexo de "fatores" sociológicos, quando o escritor quer "deduzir" o indivíduo fortuito a partir do mundo dos "objetos", das objetivações humanas; uma verdadeira "rejei-

ção" do herói do romance na liberdade de sua individualidade fortuita ocorre quando o romance coloca no centro mesmo de sua pintura a accidentalidade do indivíduo; esta entidade nebulosa e dificilmente interpretável, o que leva a que ora faça abstração da qualidade objetiva efetiva do mundo, ora passe a violentá-la. É claro que, na epopéia, onde o objeto e o homem constituem uma unidade, onde o escudo de Aquiles só pode ser representado do ponto de vista da existência do herói, essa antinomia está excluída. Por outro lado, decorre de tudo isto que a apresentação autêntica do homem no romance exija técnicas bem complicadas, uma capacidade de invenção individual específica, sobretudo porque os motivos permanecem incertos, obscuros, cada vez que ato e caráter não se integram. Se o autor extrai seu herói do mundo, do meio objetivo e sociológico, a objeção permanente do leitor moderno se faz ouvir, esta acusação de irrealidade psicológica, que quer dizer simplesmente: acreditado que este ato corresponda ao jogo de forças da sociedade, mas duvido que possa pertencer precisamente a este indivíduo. Se, pelo contrário, é a qualidade fortuita do personagem (a representação é idêntica aos motivos velados de seus atos) que é o ponto focal da representação, os atos são desacreditados do ponto de vista humano e perdem seu interesse. Enfim, tudo isso leva à consequência de que já falamos sob outro ângulo: o enfoque do indivíduo fortuito exige a criação de *meios ar-*

tificiais, a fim de poder assegurar a possibilidade de evidência do caráter. Lukács afirma com pertinência que a psicologia (no sentido moderno utilizado nos romances) é um *ersatz*, um substitutivo pobre da ação. Mas isso é, inevitavelmente, igual para qualquer meio artificial que o escritor dos tempos modernos seja obrigado a criar para retirar qualquer ambivalência a seus caracteres, aos indivíduos fortuitos, para emprestar-lhes um ar natural.

Por outro lado, são essas mesmas consequências que dão lugar ao surgimento do *romance de educação*, esta grande conquista humanista da epopéia burguesa. Aí não se trata apenas de um tipo no sentido limitado do termo, deste tipo de romance, cujas realizações clássicas são o *Tom Jones*, o *Wilhelm Meister*, *Henri*, *le Vert* ou a *Tetralogia de José*, que diferem do resto desta produção porque revelam conscientemente o processo de educação como objetivo da ação. Goethe se dispõe a acentuá-lo graças a ajuda de um "aparelho" especial, pois cada uma de suas obras (e as outras, menores do mesmo gênero também) apareceram num período em que as perspectivas democráticas da sociedade se mostravam vivas e prometedoras, o que exigia, logicamente, a criação de um "homem novo" no lugar do antigo. Mas, de fato, até o começo de sua crise, o romance mostra sempre um processo de educação, de autoformação (e mais tarde também acontecerá isso, cada vez que o romance não capitular diante da fetichização), mesmo quando

o sentido imediato de seu tema é uma "educação ao contrário", uma perda das ilusões. Ainda assim, vemos se manifestar a dicotomia, várias vezes mencionada, que aparecia já no começo da evolução do romance: Robinson aprende com segurança a tomar posse da natureza para fins de produção e de consumo burguês; e Gulliver, no fim de seu périplo pedagógico, compreende com resignação que as instituições e costumes de sua pátria querida estão à altura de cavalos educados, são indignos da verdadeira humanidade. Mas todos os dois *devem passar por uma auto-educação*, e isso por dois motivos. Primeiro, porque o mundo não está estratificado, em caráter natural, como no seio da comunidade orgânica, mas está em contínua transformação. Naturalmente, a comunidade não ignora a educação: cada indivíduo, ingressando na vida, deve aprender a prática de funções ligadas, no sentido direto e indireto, à viabilidade. Mas o saber assim adquirido pode ser praticado com a convicção de que é durável, é para toda a vida: Aquiles não pode ter a surpresa de Dom Quixote, seu quadro de valores resiste à corrosão do tempo. O herói da epopéia burguesa deve assimilar mais *disponibilidades* que conhecimentos, pois as condições recebidas logo poderão se transformar radicalmente, ainda durante seu tempo de vida. Robinson se vê confrontado com tarefas inesperadas em sua ilha, assim como Wilhelm Meister ou Lucien Rubempré enfrentam situações imprevisíveis. Além

disso, os heróis do romance transcendem continuamente, enquanto indivíduos, fortuitos, esferas da existência, camadas sociais, e toda nova adaptação reclama deles novas capacidades. Ora, esta transformação contínua não caracteriza unicamente o período de desenvolvimento: numa grande medida, a perda das ilusões se funda no fato de que os grandes e heróicos sonhos da jovem geração, ingressando num período promissor da sociedade burguesa, se revelam irremediavelmente como ilusões; em consequência disso, ela precisa fazer sua redução, a fim de poder prosseguir a existência. Desde Fabrizio del Dongo e Rastignac até Frédéric Moreau, esta é a história da educação de gerações inteiras. A sociedade burguesa, ao se fetichizar, torna-se naturalmente também mais difícil de se compreender; para alguns, se mostra francamente insondável. Os melhores personagens de Dickens são precisamente os extravagantes, que tateiam na penumbra e cujo tímido patético se origina da incompreensão total e da ignorância do mundo que os cerca. No universo épico existe também um fator imprevisível, raramente conhecido previamente: a vontade do Olimpo ou do Walhalla. Tal herói não tem nenhuma idéia da decisão divina, aquele outro tem conhecimento e se submete à sua sorte, indo ao encontro dos acontecimentos. Entretanto, mesmo se os deuses têm forma humana, a vontade celestial significa a imprevisibilidade geral e a supremacia do universo além

dos limites da comunidade, fato que o mundo "da realização limitada" deve acolher, pois seu equilíbrio e harmonia repousam justamente em que não pode se estender fora da esfera de vida de que se assegurou. Mas o que está no interior desta esfera é acessível e reconhecível para todos. A função de desfetichização da arte, de que Lukács fala em sua *Estética*, se apresenta da seguinte maneira no romance: a ação não passa de um combate com o caráter fetichizado do mundo, a superação dos limites fetichistas ou a paralisação desesperada diante de suas muralhas.

Para a épica burguesa a temática da auto-educação é inevitável, tanto por causa da estrutura interna do mundo como por causa do indivíduo que age no mundo. Considerando a questão do ponto de vista do indivíduo, podemos dizer que esta é uma operação longa, penosa e *a priori* equívoca, durante a qual o indivíduo fortuito aprenderá as "leis naturais" da sociedade burguesa, aprenderá a se reconhecer nela, a seguir o rumo da corrente ou a ultrapassá-la. A curva da temática do *romance de educação* é, além disso, descendente: nos primeiros séculos de sua história, o romance está calcado fielmente no evolucionismo burguês, na medida em que considera todo homem como virtualmente aperfeiçoável nos dois sentidos; depois, nas décadas da crise que se seguiu à Revolução Francesa, o romance desenvolve o contraste entre o indivíduo que seria ainda apto e chegaria a amadurecer sua personalidade e

um mundo que não abre nenhuma perspectiva para esse trabalho. É na segunda metade do século XIX que se elabora gradualmente a fórmula implantada até nossos dias: considerando como definitivo e irreversível o caráter fortuito do indivíduo, assim como a qualidade "segunda natureza" do mundo.

Apesar da curva descendente, o romance *enquanto forma* coloca, no período de seu desenvolvimento, um pensamento que não poderia perecer com a sociedade burguesa, nem ser desacreditado pela decadência do gênero. Com efeito, em Marx, o caráter fortuito do indivíduo implica dois pontos de vista diametralmente opostos: o do indivíduo que se realiza ou não se realiza através dos acidentes da concorrência e da luta que esta acarreta; e um outro de sua inserção em uma ordem, em uma classe, uma integração mais ou menos importante, que não é mais sua qualidade pessoal, mas o resultado da atividade própria de sua personalidade. O primeiro está ligado a uma formação única, o segundo é a herança duradoura da humanidade. Ora, é evidente que o romance trata amplamente das lutas de concorrência do indivíduo fortuito (por exemplo, são essas lutas que definem quase que exclusivamente a estratégia dos ciclos balzaquianos), mas sua tendência essencial o leva a representar a auto-realização da personalidade. Todo romance digno deste nome, independentemente da ideologia que manifesta e torna seu autor mais perspicaz,

ou pelo contrário, mais cego, faz a pergunta: *que pode o homem fazer de si mesmo?* As respostas podem estar cheias de esperança ou ser desencorajadoras, o resultado final pode ser a vitória ou a derrota da humanidade, mas o processo em si, no seio do qual um homem se acha ou se perde, se cria ou se destrói, representa um valor de humanização que supera amplamente a função da epopéia. Além disso, e justamente porque o romance parte do indivíduo fortuito, logo, do tema da liberdade ilusória, o resultado do processo de educação é ambivalente não só em relação a uma situação concreta, mas também teórica e genericamente. É por isso que a tomada de posição da *alternativa* está expressa na visão do mundo do romance em oposição à *predesinação* da epopéia. No confronto, devemos evitar os preconceitos modernos. Desde que a filosofia da história de Marx tornou possível o discernimento do caráter alternativo da história, desde que este ponto de vista passou ao primeiro plano de parte da opinião pública marxista, toda solução sem alternativa recebe uma ressonância *a priori* retrógrada. Mas não poderíamos aplicar, sem tecer considerações, este ponto de vista contemporâneo à epopéia. Pois é claro que o herói da epopéia — quer saiba ou não saiba que seu destino e mesmo seu caminho estavam previamente determinados — ao endossar, ou pelo menos ao cumprir semelhante destino, se elevava, segundo as medidas do universo antropomórfico do gênero, ao nível dos

deuses; e reforçava, em si mesmo e neste universo, a condição humana. O público original de epopéia podia estabelecer uma distinção entre os mortais e os deuses do Olimpo, mas a posteridade não reconhece mais esta hierarquia, e precisamente como resultado mesmo dos méritos da representação épica. Permanece, todavia, o fato de que a atmosfera do gênero exclui automaticamente a suposição de que Aquiles possa se tornar Thersite, ou vice-versa; quanto à epopéia cômica, seu efeito, consideravelmente diminuído hoje em dia, estava baseado numa situação que em sua época parecia absurda, e que atualmente é um dos procedimentos mais banais das folhas humorísticas: o excepcional, o grande, era colocado terra à terra. A possibilidade de uma alternativa para o desenvolvimento individual fora do quadro comunitário conduziu, com certeza, a uma metamorfose durante a qual Aquiles era rebaixado, tomando o caminho contrário, ao nível de Thersite. Mas mesmo a este preço a humanidade "ganhou", pois os personagens do romance se dirigem para o futuro, para seu próprio devenir, em lugar de projetar, a partir de um ponto designado no passado, o cenário imutável de sua existência.

Os fatores analisados até aqui oferecem uma resposta a numerosas questões sobre a *estrutura* e a *composição do romance*, questões relativas à essência da compreensão da forma e sempre suscitada seja para se reclamar contra

o novo gênero, seja para demonstrar a sua supremacia. A mais importante delas diz respeito às *formas de contato* no romance.

Na epopéia, os personagens são conhecidos em potencial ou efetivamente conhecidos uns dos outros. Isto se origina, de um lado, dos *laços de sangue* bastante sólidos que predominam ainda no seio de sua esfera de vida e, por outro lado, do espaço *estritamente, claramente demarcado*, no qual os protagonistas se movem, enfim, dessa circunstância que faz com que eles sejam, ao mesmo tempo, "instuições" ou "funções" cujas possibilidades de variação se revelam restritas. Além disso, o conhecimento recíproco não se impõe somente no seio de uma única comunidade. Voltemos à questão da simetria das pinturas gregas sobre o vaso: no que toca ao essencial, a outra coletividade se organizou segundo princípios idênticos, as mesmas funções representativas têm lugar e aqueles que a preenchem não podem deixar de se conhecer, mesmo sem se conhecerem.

A cada instante, pelo contrário, o ponto de partida das condições das relações no romance é um conjunto de pessoas privadas burguesas que vivem em casas ou em apartamentos isolados um do outro, que não podem se considerar senão como reciprocamente desconhecidos. No começo, esse fato é diluído pela aspiração no sentido de constituir o mundo familiar íntimo numa esfera. Entretanto, os contatos no interior da família não exercem este

efeito de onipotência que é próprio dos laços de sangue na epopéia. Ainda aí, a observação hegeliana se impõe: o indivíduo não é filho da família, mas em primeiro lugar da sociedade burguesa. Na epopéia, a lembrança da hospitalidade dos ancestrais é suficiente (lembramos o episódio de Glauco e Diomedes) para evitar qualquer choque nos contatos, para mantê-los pelo menos no nível do bom relacionamento, ao passo que, no romance, o parentesco consanguíneo simplesmente mencionado não revela nada sobre os laços pessoais efetivos. Mais ainda: mesmo o romance de família não pode ser o de uma *única* família e entre as diferentes famílias o anonimato recíproco dos indivíduos burgueses que não se conhecem se impõe inteiramente. No começo, o romance tentou da melhor maneira dar a ilusão de *toda a sociedade*; mais tarde, também, quando foi forçado a restringir seu campo de representação, não renegou jamais essa exigência de princípio. Ora, em integrações tão extensas no espaço como a da sociedade moderna, não resta dúvida de que o conhecimento mútuo dos homens está excluído e é apenas à guisa de elemento explicativo e complementar que devemos mostrar o isolamento relativo (ainda que, nas condições de produção burguesa, não-hermético) das camadas e das classes sociais.

Tudo isto fornece o obstáculo mais acentuado e concreto às relações harmoniosas na épica burguesa. Apresentamos, várias vezes, a razão essencial do fenómeno: o caráter

fortuito do indivíduo. Deste ponto de vista, a imprevisibilidade do indivíduo significa que as relações do momento revelam apenas a superfície da personalidade, nunca os traços "substanciais" do homem. Enquanto a filiação deste a uma comunidade, a uma integração, era corolariamente sua qualidade individual, a substância da personalidade aparecia imediatamente, desde o começo dos contatos com os outros homens, exceto se — como acontece frequentemente na Odisseia — o herói visasse conscientemente induzir seu próximo ao erro. Do mesmo modo, era impossível, de fato, promover o surgimento de alguém com outra qualidade que não fosse a mais pessoal, a mais substancial e própria. Voltemos mais uma vez à epopéia cômica: se não encontramos Aquiles em meio aos acessórios da vida heróica, mas nas atividades mais íntimas, não há mais lugar para o poema épico e passamos à paródia do gênero. Seja qual for nossa opinião sobre o sr. Bloom (do Ulysses de Joyce), não poderíamos dizer a mesma coisa a seu respeito. No seio de certos tipos de comunidade, a distinção da qualidade individual é facilitada também pelo comportamento, os gestos habituais, as aparências regradas do vestuário. Tudo isto quer dizer que, no universo da comunidade orgânica, a atividade coletiva, os costumes e as formas de comportamento coletivo revelam sempre o homem em sua qualidade substancial. No romance, ao contrário, é preciso lutar para chegar ao conhecimento subs-

tancial; em mais de um caso, a ação, nada mais é do que o esforço recíproco que leva os homens um para o outro, numa caminhada às cegas, entre os obstáculos do incógnito. Acrescentemos a isso que o romance mostra cada vez mais raramente seus heróis em atividades objetivas, e encontramos uma nova fonte de dificuldades na possibilidade de exprimir as formas de relações humanas. Basta lembrar o que Engels reprovava a Feuerbach: a existência do homem da sociedade burguesa (e não somente do proletário, como Engels já dizia) está separada de sua essência; com isto acabamos de fazer, *grasso modo*, o balanço dos obstáculos existentes, no romance, para a pintura das relações.

Para superar as dificuldades que se manifestam dessa maneira, o romance desenvolve uma estrutura específica de contatos: a "*fatalidade*" que se impõe através de *acontecimentos fortuitos*, nas relações humanas. O romance começa, portanto, com fatos fortuitos, circunstâncias que dependem da vontade soberana do autor, como convém à personalidade privada e isolada. Nenhuma característica mais marcante das condições de contato deste indivíduo do que o modo pelo qual dois personagens começam a se interessar um pelo outro: por ocasião de um acidente de rua, de um convite nada "motivável", de uma palavra lançada ao acaso etc. Mas estas circunstâncias fortuitas deverão, em seguida, justificar a fatalidade, isto é, devem sugerir que

o caminho individual e comum do herói *tinha* de tomar aquela direção que nos é mostrada. Esta fatalidade brilha com força imperativa no fim de quase todos os romances, quando, teoricamente, a ambivalência do "isto-poderia ter-se passado de outro modo" é excluída e quando o escritor considera justificada a autenticidade de sua obra, pois conduziu sua escolha para a mais real das variantes da esfera de possibilidades, logo, para aquela que se realizou efetivamente.

Para esclarecer a significação da noção de fatalidade, devemos distinguir três *nuanças*. A primeira, no sentido filosófico da palavra não pode ser considerada como uma verdadeira "fatalidade". Indica que "alguma coisa *deve* acontecer" entre os personagens que estão em contato entre eles, segundo a visão "arbitrária" do autor, de um modo ou de outro, uma relação "*deve*" se estabelecer entre eles, pois de outra maneira a história cairá na ausência de significados à maneira de Thornton Wilder. Trata-se de uma simples *condição sine qua non* da forma. (Naturalmente, é característico que, ao contrário da epopéia, esta forma só possa nascer graças às circunstâncias fortuitas, arbitrárias.) A segunda *nuança* veicula o conteúdo fetichista habitual: atrás de cada acontecimento casual reina a severa "lei do universo", isto é, o sistema das leis naturais da sociedade burguesa. A situação do mundo dada e estabelecida no começo do romance deve se justificar no sentido de um

fatalismo predeterminado. Finalmente, a terceira nuance se assemelha ao que Spinoza designava com o nome de autodeterminação. São os homens que fazem de si mesmos o que são, o que se tornam e, visto retrospectivamente, o resultado pode parecer inelutável; se vos agrada: "fatal". Esta interpretação se impõe freqüentemente nas histórias de amor: limitemo-nos a recordar as relações entre David Copperfield e Agnès. Durante décadas, sem a mais leve dúvida sobre o seu amor latente, o herói e a heroína vivem próximos um do outro para, se reunir, afinal, em *consequência de seus atos e da evolução de seu caráter*. O que acontece dependia deles, é obra deles. Mas, no bojo mesmo de sua constituição, o acontecimento é de tal modo definitivo que pode parecer não somente uma necessidade, mas uma fatalidade.

É a esse respeito que a idéia de Goldmann sobre a homologia da forma do romance e da estrutura do mercado se apresenta como mais fecunda, pois nela a dupla categoria de acaso e fatalidade pode ser efetivamente interpretado de modo razoável. No mercado, o encontro dos homens é, nesse sentido, inteiramente devido ao acaso, pois não há nenhuma outra "racionalidade" ou "motivo" íntimo além do desejo único de proceder à troca de produtos na condição de mercadorias. Esse desejo nada nos diz sobre sua "substância", nem sobre sua origem, nem sobre o complexo de suas capacidades, logo é *puramente*

fortuito quanto à relação dos homens com eles mesmos. Sua coexistência é igualmente imprevisível; a análise de Marx, nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, fornece uma incomparável fenomenologia do encontro e dos contatos fortuitos entre o Eu e o Outro, dessa relação devida ao acaso. Em relação à personalidade daqueles que se encontram, a ocasião e o lugar se mostram igualmente fortuitos: não se pode deduzir da personalidade de um homem nem o movimento em que ele é incorporado ao ato de troca, quando seu produto se transforma em mercadoria, objeto de uma troca realizada, nem as circunstâncias do desenvolvimentoto desta operação. Paralelamente, em relação a tudo isso — os homens, sua coexistência, sua substância — as "leis naturais eternas" do capitalismo se compõem de uma soma de atos fortuitos, estas leis que, sob todos os aspectos, parecem determinantes das diferentes ações do indivíduo e imutável. É claro que, quando falamos da semelhança estrutural da ação realizada no mercado e da forma do romance, não cogitamos de um mimetismo consciente. As análises de Marx demonstram que o feichismo da mercadoria homogeneiza à sua imagem toda a vida social e penetra mesmo nas esferas que se apresentam como as mais íntimas. Se, portanto, na obra do artista, poderes da realidade tão "ordinários" como o mercado ou a mercadoria não podem nem aparecer e se, apesar de tudo, a obra ordena seus personagens e suas ações de acordo com a estrutura

ra de troca das mercadorias (mais precisamente: de acordo com uma fórmula artística similar), isso decorre do poder de homogeneização do fetichismo geral.

Essa bipolaridade do imprevisto e do fatal representa, em certa medida, uma regressão em relação à "linearidade" predestinada da epopéia. Por um lado, a apresentação do foruito, do exclusivamente privado, e, por conseguinte, do banal, é inferior à universalidade humana do poema épico; por outro lado, a representação das forças do destino que atuam "por trás" dos homens aumenta a "prosa do romance". Em compensação, no que diz respeito à forma, devemos chamar a atenção sobre uma novidade: a *tensão da ação* que nasce da bipolaridade do imprevisto e do fatal. Essa tensão está inscrita nos elementos da imprevisibilidade e da expectativa, e vai se aprofundar devido ao fato de que não podemos saber previamente quais serão as situações dos heróis "foruitos", com o destino de quem o deles vai se entrelaçar, qual será o seu rumo efetivamente? Na epopéia, onde se trata de preencher funções humanas, onde — além disso — a distribuição dos papéis pelo destino é fornecido de antemão ao receptor, a emoção da tensão causada pela imprevisibilidade e pela expectativa é substituída pela exaltação da realização da função frente ao receptor. É difícil, com certeza, ordenar hierarquicamente dois tipos de impressão; entretanto, parece claro que essa exaltação devida à realização da função, como

todo o universo de emoções do herói épico, é uma vivência voltada para o passado. O sentimento de regozijo é provocado pelo fato de que alguma coisa anteriormente conhecida pelo receptor é revivida, agora, sob uma forma exemplar, circunstância que transforma o simples "conhecimento" em choques, em conhecimento do Eu, em introspecção, em "*catharsis*". Ao seguir os passos de seus heróis, o leitor do romance não fica tateando num *meio* londrino; pelo menos esse é o caso das obras que têm alguma importância. No fim de contas, também é válido que o fim — a partir de um foco invisível — projete para trás suas luzes e suas sombras sobre a figura dos personagens principais. Mas, do ponto de vista do receptor, não se trata de uma pré-ciência; trata-se no máximo de um pressentimento, de algo que as circunstâncias fortuitas, os acontecimentos devidos ao acaso, anunciam de um modo bastante equívoco. Tanto se trata de um pressentimento que o receptor, teoricamente, tem o direito de questionar, depois do fim, o modo pelo qual o autor pôs termo ao caminho que seus heróis percorreram, ao passo que, diante da cortina de fundo de uma legenda popular, seria claramente insensato duvidar da "motivação", em relação à história de Tróia, da morte de Heitor. Isto faz com que os acontecimentos fortuitos comportem *a priori* uma orientação para o futuro, um caráter de alternativa. Em mais de um romance, esta possibilidade se acha destruída pela ló-

gica preconcebida, fetichista, das "leis naturais". Portanto, a questão permanece aberta em toda obra de arte; a correlação universal que toma forma é a autodeterminação livre dos personagens, da qual já falamos, ou é uma objetividade perversa das leis naturais do mundo fetichizado? Assim — e isto se torna também alternativo — a tensão pode encontrar sua fonte na antecipação de emoções humanas notáveis, dessa ânsia do receptor no sentido de viver tais impressões e se enriquecer, graças a elas, no plano humano; mas pode ainda se rebaixar, como Musil observou, numa técnica de efeito puramente cativante, pela qual os arabescos do acaso nos assaltam, mas não nos enriquecem. O romance, esta criatura da estrutura alternativa consciente, enfrenta também alternativas a propósito de suas próprias *chances*. A bipolaridade do imprevisto e do fatal é o elemento estrutural mais profundamente ligado à época do romance, o que se prende mais à sociedade mercantil; e o gênero épico do futuro deverá transcendê-lo. Em qualquer outro período de desenvolvimento, o fato, certamente, pode se repetir: o gênero épico da livre autodeterminação afasta a estrutura romanesca do fetichismo fatal, mas isto nos mantém ainda nos limites do modelo original. Não há dúvida de que a humanidade não voltará a ser uma *única* comunidade orgânica, e a simples situação objetiva dos heróis, bem como suas relações, conhecerão sempre ordens "fortuitas", devidas ao acaso. Entretanto,

sob dois aspectos importantes, a estrutura parece poder ser superada. Por um lado, cada homem não precisará mais rasgar pouco a pouco a capa da materialidade que cerca os outros homens, a "substância" poderá se manifestar imediatamente e sem transições essa essência da inclusão ou da exclusão recíproca dos seres humanos, e isso liquidará automaticamente a vacilação entre os pólos do imprevisto e do fatal. Por outro lado, a possibilidade humana que for *efetivamente realizada* terá sempre um peso e um estatuto ontológico acrescido (entendemos aqui mais uma vez como realização a auto-realização) em relação àquilo que for simplesmente dado. Seja pelo desenvolvimento paralelo das possibilidades do destino do herói, seja deixando o caminho aberto a certas potencialidades, seja pela ajuda das figuras de contraste que, por sua *auto-realização*, *exprimem uma das possibilidades do Outro*, o novo gênero poderá conferir uma dimensão bem maior à idéia de alternativa, algo que não conseguiriam até hoje as melhores realizações do romance.

É aqui que se coloca a questão da *manipulação do tempo* no romance. *Die Theorie des Romans* mostra, a esse respeito também, uma concepção radical: o romance é considerado como o gênero de luta contra o processo temporal, luta que tem seu desenlace (na *Educação Sentimental* de Flaubert) quando converge para a *duração* como o único tempo "autêntico" no sentido humano. Esta concepção

é tão polémica e extremada quanto o conjunto do veredito sumário pronunciado, na obra de Lukács, a propósito do romance; entretanto, um de seus elementos de contraste importante permanece válido: na epopéia, não observamos o curso do tempo, no sentido estrito do termo. O romance, ao contrário, se debate com o peso morto do processo temporal. Mas, também no caso da epopéia, devemos evitar uma tomada de tais constatações ao pé da letra: toda série de ações é, em si, um processo temporal, como aquele que vai desde o começo do conflito entre Aquiles e Agamenon até a morte de Heitor. Entretanto, o *tempora mutantur et nos mutamur in illis* não é característico desta sucessão; Lukács mostra com razão que Aquiles permanece jovem, Nestor velho e sábio, Helena sempre bela, seja qual for o tempo "efetivo" que tenha decorrido entre o começo e o ponto final da série de acontecimentos. E isso é lógico, pois o poder do tempo evanescente, perdido, de mudar o homem só passa a ter interesse artístico quando, do ponto de vista da obra, a *transformação do homem* veicula uma significação, uma dimensão. (Naturalmente, o fato de que a transformação é um traço de valor positivo ou negativo permanece secundário.) É semelhante modificação que a epopéia exclui: os destinos estão predeterminedos, a educação dos caracteres com o fim de permitir-lhes preencher sua função é, no máximo, um episódio de segundo plano, a deformação dos heróis até a

impossibilidade de cumprir sua função é ou um episódio (a loucura amorosa temporária de tal cavaleiro), ou um procedimento (no caso da fúria de Aquiles) que prepara e serve à realização da função. Desse modo, todos os processos em que o começo e o fim formulam dois estados diferentes do homem (e é apenas nestes que o curso do tempo desempenha um papel a ser explorado pelo autor) são, teoricamente, hostis à estrutura da epopéia. Quando Schiller e Goethe, juntos, demonstram esta particularidade (face ao drama) da epopéia, que se concentra sobre o *como* da ação, eles descobrem, na verdade, o traço primordialmente característico do gênero. O *como* — segundo o modo excessivamente generalizador da expressão — revela fundamentalmente aquilo que, anteriormente, designamos como "preencher sua função"; e, deste ponto de vista, o curso do tempo é simplesmente um meio, um terreno comum no qual os personagens poderão cumprir os passos que foram prescritos pelo destino. Pelo contrário, o indivíduo fortuito, enquanto herói do romance, e a bipolaridade do imprevisto e do fatal, enquanto fórmula da base estrutural do gênero, abrem a forma ao *futuro* e, deste modo, o valor, o caráter do processo temporal, seu poder na transformação do homem se tornam a questão vital, a questão que deve a cada instante ser resolvida pela forma.

O romance oferece numerosos esquemas de solução para tornar sensível a problemática do curso do tempo;

devemos nos contentar em mencionar, brevemente, só alguns deles. Dois esquemas opostos e no entanto complementares estão presentes no curso do tempo — do ponto de vista do "Ruckblick", do olhar para trás —; e são o da vida desperdiçada e o da vida vitoriosa: é esse, o plano do romance da educação. A característica comum aos dois é que — desde o começo; ou a partir de um dado momento no curso de sua vida — o herói se torna consciente do fato e da importância do processo temporal, organizando em consequência disso o seu destino, ou pelo menos tomando posição crítica a esse respeito. O esquema do romance de educação é que *Tom Jones*, ou *Henri le Vert* ignoram, no começo, o que representa o desperdício do tempo; mas, despertando desse estado de perigo individual e geral, reorganizarão o ritmo de suas vidas. O que designamos como uma tomada de posição crítica se origina, na maior parte do tempo, do período defensivo, de hesitação na evolução do romance: o exemplo fornecido por Lukács, Frédéric Moreau, é verdadeiramente o caso clássico. Mas mesmo o culto passivo do vivido que registra, quase sempre, apenas a vaidade de seu desenvolvimento, o valor do momento, escolhido a seu capricho, faz tomar consciência do curso do tempo e o coloca no centro da tomada de consciência humana geral. Um outro esquema é o da *incongruência entre o processo temporal histórico e o ritmo de vida individual*, isto é, a impressão que, no curso dos séculos, se torna típica

ca: há uma falha profunda entre a vida individual e o processo histórico. Dessa ambivalência se origina, no romance, esse movimento ondulatório de uma riqueza excepcional que provém dos sonhos, do despertar diante da realidade, dos esforços convulsivos para suprir o atraso, o isolamento causado pelos avanços prematuros, as estratificações psicológicas devidas à defasagem; e, naturalmente, o romance adquire um movimento constante: seu herói é um navegador que, ao seguir o roteiro de sua vida, não poderá nunca mais alcançar o mundo de onde partiu. E por fim, consequência lógica do jogo de acasos, o *instante* assume uma importância decisiva na intriga do romance, este instante aproveitado ou perdido, este instante que, uma vez que o romance se retire do campo da ação efetiva para as experiências da alma, aparecerá como um sucedâneo de toda a existência, da fuga do tempo, ou, pelo menos, como objeto e matéria-prima do vivido substituindo a ação verdadeira.

O elemento comum aos esquemas é que, em cada um deles, o tempo se torna "problema", isto é, *uma tarefa não-resolvida, uma tarefa a resolver do homem*. E isto é humano por excelência no romance, em todos os romances, na sua própria forma. Pois a verdade é que o homem não é jamais uma "*stumme Gattung*" (muda espécie), para retomar a expressão utilizada por Marx em seu debate com Feuerbach; há um certo "mutismo", algo profundamente limitado,

nessa relação harmoniosa passiva segundo a qual um Aquiles, um Heitor, um Siegfried vivem sua existência estreitamente limitada no tempo. São justamente essas interrogações éticas que fazem falta, o sentimento de que, para si mesmo, o homem é um problema moral, talvez um enigma para resolver. O romance, pelo contrário, em sua forma, faz revelar a suprema tensão ética da vida humana, a "falta de tempo", essa circunstância de que nossa existência tem um fim, que é preciso portanto explorar o processo temporal que nos é dado de modo a não perder nem a realização do instante, nem o conjunto da formação humana suprema. Diante desse dilema, os diversos romances fornecem respostas que se opõem, constantemente confusas ou equivocadas, mas a forma rompe a harmonia passiva e, deste modo, sustenta o progresso humano.

Nossa conclusão final é a da rejeição da qualidade "problemática" do romance, apoiados na idéia histórico-filosófica da evolução desigual. Acreditamos ter descoberto a *ambivalência* da nova forma épica pelo fato de ter nascido da primeira sociedade "puramente social" e por ser dependente desta (o capitalismo); logo, ela deve lutar para realizar sua estrutura e para defender aquilo que foi conquistado na origem, diante de todos os problemas da fetichização capitalista; paralelamente, o romance comporta novidades que não podem mais se perder nas sociedades tornadas sociais. Não é da natureza da estética

vaticinar, tentar esboçar novos modos do gênero épico.

Mas, tendo como base o que precede, podemos dizer que qualquer sonho sobre a ressurreição da epopéia ou do "épico" antigo é apenas ilusão romântica, a comunidade orgânica que alimentou o poema épico desapareceu para sempre. O caminho a seguir leva, aí também, à conservação das aquisições devidas à épica burguesa e simultaneamente à sua transformação. A essência da estrutura responde a uma missão funcional: mesmo nos seus espécimes mais fetichistas, o romance reforça, no leitor, a consciência de ser o filho da *sociedade social*; graças a todos os seus espécimes não-fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traga perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio dessa sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar "*catharsis*".

Muitos foram os arautos do apocalipse que decretaram a morte do romance. Na realidade, já temos uma verdadeira tradição de assassinos deste gênero literário. Mas, fique tranqüilo, Ferenc Fehér não está entre eles.

Filho ilustre da Escola de Budapeste, a mesma que nos deu pensadores do porte de Lukács e Agnes Heller, Fehér coloca na mesma mesa Marx, Goethe, Hegel, Cervantes, Balzac e companhia, a fim de encontrar a definição do que, a final, é um romance. Sua resposta traz a simplicidade das descobertas engenhosas: o romance não é um gênero problemático; ele é ambivalente. Sua força vem, exatamente, da sua contradição interna. Se, por um lado, ele expressa o ideário da sociedade burguesa na qual nasceu e se desenvolveu, por outro, ele ilumina todos os impasses do seu berço de origem. Tal como um vampiro que se alimenta do próprio sangue, o romance encontra, no conflito consigo mesmo, a solidez da sua perenidade.

Ilustração de capa:
Passagem para o Noroeste,
John Everett Millais

Coletânea Leitura

ISBN 85-219-0270-0



9 788521 902706



PAZ E TERRA